

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛(贰)

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局



责任编辑：刘胜利
封面设计：丰 雷

南大戏剧论丛(贰)

南京大学戏剧影视研究丛书



ISBN 7-101-05200-2



9 787101 052008 >

定价：28.00 元

南大戏剧论丛（贰）

南京大学戏剧影视研究丛书

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 2/南京大学戏剧影视研究所编.
北京:中华书局,2006
(南京大学戏剧影视研究丛书)
ISBN 7-101-05200-2

I. 南… II. 南… III. 戏剧-艺术评论-中国-文集 IV. J805.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第070040号

| | |
|-------|--|
| 书 名 | 南大戏剧论丛(贰) |
| 丛 书 名 | 南京大学戏剧影视研究丛书 |
| 编 者 | 南京大学戏剧影视研究所 |
| 责任编辑 | 刘胜利 |
| 出版发行 | 中华书局 (北京市丰台区太平桥西里38号 100073) http://www.zhbc.com.cn E-mail: zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京市白帆印务有限公司 |
| 版 次 | 2006年8月北京第1版 2006年8月北京第1次印刷 |
| 规 格 | 开本/880×1230毫米 1/32 印张12 $\frac{1}{8}$ 字数290千字 |
| 印 数 | 1-1500册 |
| 国际书号 | ISBN 7-101-05200-2/I·718 |
| 定 价 | 28.00元 |

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,有书就出。不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是作为丛书之作出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士

点(1978年始)和博士点(1984年始);这里有江苏省人民政府批准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是簧宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,短短几年,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937—1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究

上的显著成绩,如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然是戏剧,或者说,仍然是对人

生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很有必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的种种“新潮”亦漏洞百出,难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦,不少老师其实既无实践,也无理论,但他们把电影、电

^① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第4页,中国戏剧出版社1981年版。

视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20 世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。而那些“中”、“西”之分与“社”、“资”之辩的老框框、老调调，又使我们深受文化民族主义之害，往往在那些全人类共同、相通的文化价值面前擦肩而过。当代中国许多社会文化现象的最大通病是虚假，文化产品的最大特征是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感着“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。坚信只有在学术探讨的艰辛劳动中，这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许，我们多年的研究和写作并没有什么“用”，在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是，既然我们当上了吃文字饭的知识分子，除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外还能干什么呢？

目 录

| | |
|------------------------------|----------|
| 总 序 | 董 健(1) |
| 中国当代戏剧精神的萎缩 | 董 健(1) |
| 戏剧性简论 | 董 健(12) |
| 九十年来文明戏研究述评 | 顾文勳(38) |
| 试论熊佛西的“戏剧大众化之实验” | 顾文勳(63) |
| 论第四种戏曲美 | 陆 炜(76) |
| 我们今日的戏剧观问题 | |
| ——也谈“重提戏剧观” | 陆 炜(94) |
| 论“现代戏曲” | 吕效平(110) |
| 再论“现代戏曲” | 吕效平(130) |
| 论国民党话剧政策的两歧性及其危害 | 马俊山(153) |
| 创建话剧演剧的“中国学派” | |
| ——论 20 世纪 50 至 60 年代的“话剧民族化” | |
| 探索 | 胡星亮(197) |

| | |
|------------------------------|----------|
| 老舍和田汉:1957—1958 年的戏剧使命 | 胡星亮(212) |
| 光荣属于“他者” | |
| ——论中国戏剧现代性的生成 | 周安华(232) |
| 视听娱乐与中国当代戏剧新质的滋生 | 周安华(247) |
| 静止的流水 | |
| ——简评话剧《真凭十据》 | 张建勤(274) |
| 《南西厢记》的版本及流变 | 俞为民(280) |
| 论古代戏曲中的婚姻描写 | 俞为民(301) |
| 寻找戏曲的原点 | |
| ——从近年出版的两种戏曲同仁刊物 | |
| 谈起 | 苗怀明(324) |
| 弄舌昆弋黄 鼓腹椒葱豉 | |
| ——记近代曲家姚华 | 苗怀明(329) |
| 论角儿制 | 解玉峰(339) |
| 王国维《宋元戏曲史》之今读 | 解玉峰(357) |

中国当代戏剧精神的萎缩

董 健

关于“中国当代戏剧之命运”的讨论,已经持续了两年。虽然有不少可贵的意见发表,但总体看来,并没有说到要害之处。有一种“高见”特别叫人哭笑不得:“尽管大家对许多问题的看法不尽一致,但有一点却能达到共识,这就是‘戏剧不能没有观众’。”^①这样人尽皆知的浅层次的“共识”,用得着如此大张旗鼓的讨论吗?这恰如讨论1958年“大跃进”之后中国的大饥荒给人民带来的灾难,只说“不吃饭要饿死人”,却避而不问为什么当时中国人会没有饭吃。

其实,历史本身呈现在我们面前的真实面貌是很清晰的。90年代中国当代戏剧的总体状态与80年代相比是呈下滑与衰退趋势的。尽管也偶有较好的作品问世,有时候也显得颇为“热闹”,有些地方甚至还叫人看到某种“繁荣”景象,但90年代以来当代戏剧不可回避的总体特征是:虚假的繁荣掩盖着真实的衰微,表面的热闹粉饰着实质性的贫乏,其根本原因是戏剧

^① 《中国戏剧》2004年第1期,李默然的文章。

精神萎缩,或曰戏剧失魂。80年代话剧,从《假如我是真的》到《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》,有一批优秀剧作,京剧也有《曹操与杨修》等高质量的作品。这些剧作好就好在有“魂”,见“精神”,是对“人的精神”的戏剧性表达。它们生动地体现了走在现代化之路上、处在思想解放之中的中国人的积极、开放、昂扬、向上的精神自由的状态。这时,戏剧艺术在给人以娱乐和审美享受的过程中,实现着人在精神领域里的“对话”。但进入90年代之后,情况就完全不同了。京剧《贞观盛事》也罢,话剧《赵氏孤儿》也罢,好看的是戏的物质外壳,其精神内涵却十分贫弱,人们只看到表、导演的某些“技术活儿”,而作为戏之“魂”的那种“戏剧精神”,却基本上不见了。这样一来,虚假与平庸便是1990年以来戏剧的致命伤。进入90年代之后,戏剧精神的萎缩是一个不争的事实。尽管有些小剧场戏剧仍在拼命地抗拒着虚假与平庸之风,力图招回戏剧之魂,但毕竟难成气候,而且在文化价值观的把握上也存在不少问题,如《切·格瓦拉》这样的戏应该说并不平庸,也有一定的真情实感,但其民粹主义与“文革”情结使它的戏剧精神中搀杂了不少非现代非文明的东西。

那么,什么是戏剧精神呢?

简言之,戏剧那给人提供了“精神之乐”的东西,就是戏剧精神。“皮肉之乐”、感官刺激也不能一概否定,它们往往是“精神之乐”的入口,如好看的色彩、物形、动作,好听的声音等。古人云:“君子乐得其道,小人乐得其欲。”前者近“精神之乐”,后者近“皮肉之乐”。戏剧是公开表演的艺术,因此,戏剧精神又是贯穿在编、导、演全过程,并由剧场与观众共同体现出来的。人们在公开的“观”与“演”的直接交流中,集体地体验生命、体验生存,超越环境、批判陈规,热烈地追求自由与幸福,这就是戏剧精神,它的最高境界就是人在“自由狂欢”中所进行的灵魂对话。所以,戏剧历史告诉我们,越是开放、自由、民主、和谐的

社会,其戏剧精神就越高扬。有时在看起来并不怎么“自由、民主、和谐”的社会里,也有好戏产生,但这里有两种情况,应具体分析。一是中国的清朝末期(18世纪末叶至19世纪初叶)这种情况,封建社会由盛到衰,文化虽有不少官方“盛事”(如集中大批文化人编纂典籍,完成了一些“大工程”,如《四库全书》、《皇朝通志》等),但整体文化状态是板结僵化的,而且思想控制严重,精神领域黑暗。在这一背景下兴起的京剧,要想上得“君”之宠,下得“民”之爱,它就不可能在“戏剧精神”上有所追求,它只能偏重在“物质外壳”(主要是唱腔和表演)上出新,讲究的是“色艺”二字。一是19世纪的沙皇俄国这种情况,虽然专制、黑暗,但知识分子的思考、探索并未完全被禁绝,外来先进文化的影响也发挥了积极作用。不仅戏剧一度繁荣,对戏剧精神也有很好的解释。我一直认为批评家别林斯基对戏剧精神的阐释是非常到位的。这位伟大的俄国批评家从三个方面论述了戏剧精神之要义:

第一,是以强烈的人文关怀振奋人的灵魂。他说:“戏剧能给我们以强烈的感受,使我们那由于枯燥乏味的生活而凋零霉变的心灵为之神清气爽,因为戏剧能以无与伦比的大悲苦与大欢乐,使我们那久已板结的热血沸腾起来,从而在我们面前打开了一个焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界。”^①这里特别强调戏剧能为人们打开一个欲望与生命的世界。这一点非常重要。应该说,这是人类生命体验、生存体验的很高境界,我们已经与这一世界久违了。我们的戏剧常常是走着相反的路:叫人远离欲望与生命的世界。

第二,是精神之乐的交流与分享。他说:“人类的心灵有一个特点,当它得到对美好事物的甜美愉悦的感受,如果不同时与另一个心灵分享之,那它就仿佛在这些美好感受的重压下难

^① 别林斯基:《别林斯基论戏剧》第1卷,“艺术”出版社1983年俄文版,第26页。

以自持。要不是在剧院里,怎么会有这样隆重而动人的分享呢?”^①这就是人们常说的“集体体验”、“当众交流”。然而我们的戏剧长期以来却引不起这种平等的精神交流,我们更多的是向观众提供“学习的榜样”、“崇拜的英雄”,“宣传”、“灌输”,强加于人,剥夺观众思想自由的空间。

第三,在文化价值观上达到和谐与统一。他说:“正是在剧院里,千百双眼睛都盯在同一个对象上,千百颗心都在为同一种情感而跳动,千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息,千百个‘我’在无限高尚、和谐的意念之中汇成了一个共同的、巨大的‘我’。”^②这种和谐与统一,当然是建立在共同的美好人性与人在情感领域的平等、沟通的基础上的。每一个时代的优秀戏剧(如莎士比亚的戏剧)大都不悖此义。“文革”中的“样板戏”也想“统一”中国人的价值观,但它“是政治专制的精神同伙……(它的种种模式与陈规)是一种用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念”,“这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想”^③。真正的和谐是建立在自由、平等的基础上的。

对照以上三条来看,戏剧精神这种可贵的人类文化精神,在我们这里是明显的衰微了。那种“千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息,千百个‘我’在无限高尚、和谐的意念中汇成了一个共同的、巨大的‘我’”的看戏感觉,过去在看田汉、曹禺、夏衍一辈剧作家的戏时有过,看老舍的《茶馆》时有过,看80年代《小井胡同》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《曹操与杨修》时有过,到了90年代以至今日,再也找不到这种感觉了,不是观众的“戏神经”老化、迟钝了,而是真正的戏剧精神衰微了。那些动辄冠

① 别林斯基:《别林斯基论戏剧》第1卷,“艺术”出版社1983年俄文版,第26页。

② 别林斯基:《别林斯基论戏剧》第1卷,“艺术”出版社1983年俄文版,第26页。

③ 转引自赫伯特·马尔库塞:《审美之维》(李小兵译),广西师范大学出版社2001年版,第151页。

以“精品”之名的“工程戏”，好看的只是外壳包装和硬摆的排场。应该说，戏剧精神的萎缩，是与我们这个正在改革开放中迅猛发展的大国很不相称的。既然舞台上如此失魂，怎么会叫世人对我们这个民族的精神状态油然而生敬意呢？

与戏剧精神的萎缩相联系的，是戏剧文学的退位。上述戏剧精神的三要义，有哪一条能离开作为“思想”、“精神”之主要承载者的戏剧文学呢？离开有思想、有才华的剧作家，又哪里来戏剧文学呢？我从李龙云的日记中，知道了有思想、有才华、对生活有独到见解的剧作家的苦闷。日记中说：“近年来，我交给剧院的多幕剧至少有三部，均如石沉大海。”但他刚离开北京人艺，调到国家剧院不足半载，“却又被召回写戏”——完成上级交下的任务戏《万家灯火》。这种“无常”说明了他们创作空间受到限制。特别是谈到戏剧文学与舞台关系的一段话，深刻反映了戏剧异化对剧作家的压迫。他说：“绝大多数剧作家的处境是被动的，实现舞台实践有时往往需要扭曲自己。现在，至少从1997年始，我不会这样做了。我用戏剧这种形式在搞我的文学。在我这里，作品的发表就是一部剧作的终结。有人说这是一种无奈；也有人说，这里隐含着一种深刻的自信。”^①其实这里既有“自信”，也有“无奈”，核心的精神是抗拒舞台“异化”对文学和剧作家的压迫，极力维护着戏剧创作的独立自主精神。这使我想起20世纪初，俄国和德国曾有一些戏剧家为了抗拒舞台实践对戏剧文学的压迫，曾提出“否定剧场”的口号。他们认为只有把剧本放在书桌上“静心阅读”，才能达到“灵魂的交流”，认为只有“供阅读的戏剧”在艺术上才是完善的^②。李龙云和这些外国前辈同行可谓“英雄所见略同”。但是，他们的无奈和自信，仍然不能扭转戏剧精神萎缩前提下戏剧文学的被动

① 李龙云：《万家灯火》（附创作日记），中国青年出版社2004年版，第203页。

② 转引自乌·萨赫诺夫斯基—潘凯耶夫：《戏剧论》，“艺术”出版社列宁格勒分社1969年俄文版，第158页。

局面。

我们发现,在戏剧精神走下坡路的过程中,戏剧文学与表演、导演、舞美的关系、比重发生了变化。作为“思想”、“精神”之主要承载者的戏剧文学步步走向衰微;而表演、导演则由于失去了(或主动放弃了)对文学的依托性,而自身又未能直接从生活现实中去发现、汲取那些至关重要的精神性的东西,便把主要精力用在了纯技术性的探索与实验上;舞台美术在这种情况下,便借着现代科技的优势与商业运营的刺激以及官方投资的支持而大显身手,叫舞台大大地放出了“光彩”。种种豪华包装的“大制作”一兴而起。上面提到的《贞观盛事》、《赵氏孤儿》都是在“大制作”上下了大功夫的。于是导演林兆华把自己导的《赵氏孤儿》叫做“话剧大片”,很自然地,他把此剧首功归于舞美。于是,评论界不少人都用“一流舞美、二流表导、三流剧本”的说法来概括近年戏剧的状貌。这一说法尽管并不准确,失去了精神内涵的舞美也难称“一流”,但从这种说法中可以看出,戏剧文学的衰微却已是不争的事实了。

为什么会有这样一种戏剧现象呢?

戏剧首先应该肯定,这是一种戏剧的异化现象。

本来,戏剧文学是一个很古老的话题。当古希腊亚里士多德论戏剧之时,他是把戏剧当作荷马史诗那样的文学作品来看待的,所以他认为戏剧的“六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段”当中,最重要的是作为文学要素的前四者,而唱段只是从装饰的意义上显其重要性,至于戏景,“却最少艺术性,和诗艺的关系也最疏”^①。在世界戏剧发展的历史上,戏剧文学(不管是书面的还是未形之于书面的)作为戏剧核心精神之负载者的重要性,一向是不容置疑的。正因为正视这一铁的事实,黑格尔才把戏剧认定为第三种“诗”即文

^① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),商务印书馆1996年版,第65页。

学——第一是抒情的，第二是史诗的，第三是戏剧的，而这种“戏剧体诗”恰是“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”^①。这样说来，所谓“一流舞美、二流表导、三流剧本”，不是本末倒置吗？不是一种戏剧的异化现象吗？

一切异化都是人为之“物”对“人”的统治，都是人的主体精神的沦丧。周扬在上世纪80年代论说社会异化问题时，讲到了“经济领域的异化”（瞎折腾之类）、“政治领域的异化”（民主变专制）、“思想领域的异化”（个人迷信、奴才哲学）^②。他没有提及文化领域的异化。我认为当前大陆文化领域异化的基本表征就是虚假与平庸，就是“物化”与“非人化”。外观取代了内涵，技术取代了艺术，仪式取代了真情，操作取代了创造，感官刺激取代了审美。总之，戏剧失魂，戏剧的“人学”定位被动摇了。80年代就曾有人感慨：“人的世界不断贬值，物的世界（包括权力）不断增值。”胡乔木在批判周扬的异化论时，对这一感慨深表不满^③。但20多年来的事实却越来越有力地证明了这种感慨的深刻性。就大陆戏剧而言，戏剧“肢体”的畸形，戏剧文学的衰微，正是与“人的精神”的沦落联系在一起的。在西方，从古典戏剧到现代戏剧，戏剧学的重心是有所转移的，即从 Drama（作为文学的戏剧）转向 Theatre（作为舞台艺术的戏剧）。但西方的转移没有使戏剧离开“人学”定位，没有淡化戏剧对人的精神世界的关注。然而在我们这里，这种转移却使得戏剧的功夫都用在演出的物质外壳上去了。这时，戏剧文学的弱化甚至退位与戏剧中“人的精神”的萎缩是一回事。我并不笼统地反对戏剧艺术的“大制作”，而且即使是“小制作”也仍然不能使无精神内涵的作品得到原谅。可是我们见到的那些文学退位、精神贫乏的戏剧，外包装的“大制作”使它们成了四肢发达、头脑

① 黑格尔：《美学》（朱光潜译）第3卷下册，商务印书馆1981年版，第241页。

② 周扬：《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》，《人民日报》1983年3月16日。

③ 胡乔木：《关于人道主义和异化问题》，《红旗》杂志1984年第1期。

简单的小伙子,成了衣着美丽、言行鄙俗的大姑娘。显然,失魂就是一种戏剧艺术的异化。这种戏剧再也不能给人提供“精神之乐”了。

造成这种异化的原因很多,归根结底,是在中国特殊的社会文化背景下,戏剧艺术老是回不到“人学”定位上来。这里不得不提到1983—1985年的戏剧观大讨论。那次讨论的影响一直及于当今戏剧,其中教训很值得总结。最大的问题是,戏剧的价值观念在讨论中由于离开了“人”这个核心而出现了新的混乱与偏颇。本来,70年代末、80年代初的戏剧在一度繁荣之后应首先考虑的问题是,如何尽快摆脱“政治”定位的旧路子,找到戏剧的“人学”定位。《于无声处》、《丹心谱》、《报春花》一类戏曾一度以政治批判性赢得了观众,当剧中的“政治”已经过去,而人们又面临着新的困惑时,这样的戏当然就难以再“热”下去了。然而它们的现实主义批判精神与些微的“人学”内容是不应否定的。可是戏剧观的大讨论一开始就以现实主义戏剧观为打击对象,以布莱希特与西方现代派为师,“清算”斯坦尼斯拉夫斯基现实主义的所谓“不良影响”。殊不知,斯坦尼戏剧体系的“人学”内容远比布莱希特丰富扎实得多,后者的戏剧理论和实践中倒是“政治”内容更加强烈。何况斯氏刚刚在“文革”中遭到“批判”,许多基本问题亟待拨乱反正。而现实主义批判精神无论在“十七年”还是在“文革”中都是屡遭歪曲与否定(故有人说中国只有“拟现实主义”、“伪现实主义”),现在也亟待为之正名并发扬光大之。可惜的是,历史之棋在关键时刻错走了一步,与戏剧繁荣的真正要求擦肩而过。戏剧作为一门艺术,如果离开了它的“人学”内容,不表现人的精神与灵魂,也就只能剩下一些技术层面上的“玩艺儿”了。当时的讨论,未能集中力量解决戏剧被多年剥夺了的“人学”前提问题,而一味纠缠在什么“假定性”/“非假定性”、“制造舞台幻觉”/“打破舞台幻觉”、“间离效果”/“非间离效果”、“写实”/“写意”……的问题

上作无谓的“讨论”，只要以人为本，这些手段都是两可的。在这些具体问题上完全可以任其“分歧”下去也无伤大雅，大可不必从一种“单一”引向另一种“单一”。

这次讨论之所以没有抓住戏剧的根本问题，也与当时意识形态领域里关于人道主义与异化问题的争论所造成的紧张局势有关。周扬所代表的“人道主义派”想在“人学”上做出一些新的探讨，以冲破多年的左倾教条主义的“束缚”，恢复人的主体性。这不只对思想解放、政治改革是有利的，对艺术的发展也会提供积极的指导。我们今天都在讲“以人为本”，但在当时这话却是犯忌的。胡乔木所代表的反人道主义一派的正统势力很快与周扬展开斗争并在舆论上取得了表面上的压倒优势，而且还继之以“清除精神污染”的政治运动，进一步压倒“人道主义派”。慑于这种政治的压力，戏剧观的讨论者采取了“绕道走”的策略，故而放弃了“人学”问题，而在一些非根本性的技术问题上展开了讨论。当时戏剧的革新者们，以为只要打破了“第四堵墙”，只要是从“写实”走向了“写意”，就会迎来戏剧的新天地。但人们很快发现，那些花样翻新的舞台布景以及表导演上“布莱希特化”的努力大都并没有使戏剧走出困境。要是没有这种局限，高行健的戏剧成就还会更大一些。观众要求的是真正的“灵魂的对话”。只有少数戏剧工作者没有囿于戏剧观讨论的狭隘视野，努力恢复戏剧的“人学”定位，才出现了前述《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《曹操与杨修》一类的好戏。

戏剧艺术，其物质层面的变化较易、较快，而其精神层面的进步则是较难、较缓的。尤其在中国大陆当前这样的文化转型期里，价值观念在急剧变化之中难免出现混乱。“旧神已死，新神未出”，“该去的未能去，该来的未能来”，“前不及村，后不及店”……这就是“过渡”，这就是“转型”。在这种情况下，戏剧要深刻反映出人的精神追求当然会面临很大的困难。这一点从2003年北京人民艺术剧院演出的《赵氏孤儿》（编剧金海曙，导

演林兆华)就看得出来。剧本作者想写出点“新意”来,但面对具有悠久历史的元杂剧《赵氏孤儿》的价值与道德定势,面对从千百年历史走来的中国人的心理定势,他想“出新”,显得极度地思力薄弱与精神贫困。他想否定程婴、公孙杵臼所代表的“忠义”,他想完全解构“复仇”的概念,但他的才华与思力均使他难当此任,他脑子里生产不出新概念,他提不出完全可以服众的新的价值观。这样,他的剧本的思想与效果本身就是十分混乱的。一个不可回避的逻辑是:面对具体的历史情景,善恶不分就等于支持了恶,正邪不辨就等于袒护了邪,叫人忘记历史就等于灭了一个民族。这大概是思力贫弱的作者所想象不到的。导演林兆华在二度创作上有不少技术活儿做得不错,但他对剧情的思考力也与剧作者相差无几。有人说他导的这出戏的结尾“不过是资产阶级人性论的简单嫁接”,他的回答是:“那是把我提高了,我还想不到呢。”^①确实,在此剧剧情与主旨的处理上林兆华真的连“资产阶级人性论”(像通常所说的雨果作品所体现的那样)的“高度”也没有达到,因为即使是“资产阶级人性论”也是一个完整的价值体系,而新版《赵氏孤儿》的价值是混乱不堪的。精神层面的前进是困难的,于是拣阻力最小的路来走——在舞美上下功夫,让舞美来表现出一种没有“气”的“气势”。就这样,新版《赵氏孤儿》也成了一出典型的“一流舞美、二流表导、三流剧本”的话剧。

最后要指出的是,当前我国戏剧的运营之道,也是造成戏剧异化的原因之一。这一点人尽皆知,就没有必要细加论述。政府的文化部门把戏剧当作“工程”来抓,有投资,有行政力量的支持,这对戏剧的繁荣发展,也不能说没有一定的积极意义。但当这种“工程戏”被当作政府“政绩”的标志来抓时,往往显得十分功利。其手段的实质与“样板戏”的抓法也没有什么大的

^① 《林兆华访谈录》,《戏剧》(中央戏剧学院学报)2004年第1期。

差别。再加上种种名目的评奖,以及评奖各个环节上的功利性的操作,又进一步使戏剧离自己本身的价值与意义越来越远。有的地方文化部门的领导,仍然利用手中的“钱”和“权”,干涉和控制戏剧的创作和评论。甚至“文革”中四人帮用过的那种所谓“三结合”的“创作方法”(领导出思想,作家出技巧,群众出生活),又死灰复燃,扼杀着剧作家的创造精神。有一位省文化厅的领导,连戏剧的“人学”定位都不准提。但我相信,随着中国现代化建设的发展,随着现代文明的到来,真正的戏剧精神一定会重新振作起来的。

戏剧性简论

董 健

对戏剧性的研究,是认识和把握戏剧艺术之根本特征的关键所在。上个世纪60年代以来,西方出版了一系列研讨戏剧性的著作。我国在“文革”之后也开始关注这一问题。谭霈生的《论戏剧性》与陈世雄的《戏剧思维》等著作,对于我们加深对戏剧性的理解,都是颇有启发的。但是,如何从中西戏剧观念的相互参照与沟通中来准确认识和把握戏剧性?这里还留给我们不少思考的空间。记得1991年,《戏剧艺术》主编夏写时教授访问南京大学,曾就“中国戏剧理论的基本建设”的话题与戏剧影视研究所的同仁展开过热烈的讨论。我在发言中提到,由于理论概念和科学术语的汉译问题,我们对戏剧性的研究存在着混乱和空白,人们常常是“只讲了一半戏剧性”^①。匆匆十多年过去了,这个问题仍时时萦绕在心头。现将拙见略陈,以就教于广大读者和学界同仁。

^① 董健等:《论中国戏剧理论的基本建设》,《戏剧艺术》1991年第3期。

一 戏剧与戏剧性

看戏或读剧本的人,不管他是否懂得戏剧理论,都会使用一个概念——戏。满意时他说“有戏”,不满意时他说“没戏”。面对生活中的一些事,人们也经常使用“戏”这一概念。当即将发生某种一言难尽的矛盾、纠葛,进而会导致人际关系的突变时,他们会说:“快有好戏看了!”对某些为人处事好作虚假表现的人,他们会说:“这人会做戏。”以上所说的“戏”,并不是指戏剧艺术自身,而是指戏剧艺术所特有的一种品性——戏剧性或带有戏剧性的事件与行为。这些说法虽是戏剧性这一专业性、学术性概念在日常生活中的通俗化表达,亦颇能道出戏之为戏的某些特性。我认为不论是从传统的诗学分类——三分法(史诗、抒情诗、戏剧体诗)来讲,还是从现在通行的艺术分类——十分法(文学[诗]、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影、电视、广播)来讲,要真正深入地把握到戏剧的特征,必须从对戏剧性这一关键性概念的研究着手。

戏剧性,这是戏剧艺术审美特性的集中表现,是戏剧之所以为戏剧的那些基本因素的总和。戏剧艺术有五大要素:剧本、导演、演员、剧场、观众,这些要素中有一个一以贯之的东西,或者说有一个五者所共同追求的东西,那就是戏剧性。因此,戏剧性便是我们把握戏剧艺术的一个“美学入口”。从此入口,便可沿着艺术的门径由浅而深,探知“戏剧王国”里的许多奥秘。

对“戏剧性”这一概念,历来众说纷纭。

戏剧本身有双重性,或者说,戏剧有两个生命。它的一个生命存在于文学中,它的另一个生命存在于舞台上^①。在中国

^① 乌·哈里泽夫:《作为文学之一的戏剧》,莫斯科大学出版社1986年俄文版,第250页。

古典戏曲中,有所谓“案头之曲”与“场上之曲”,就是指戏剧这种存在方式上的差别。不过,好的戏剧作品应该同时具有很强的文学性与舞台性。古今中外那些经典的戏剧作品,都是既经得起读,又经得起演的。只供阅读而不能演出的戏剧作品与只能演出而无文学性可言的戏剧作品,都是跛足的艺术。

正因为戏剧有这种双重性,人们对它的特性的认识,或着眼于文学性,或着眼于舞台性,或着眼于两者的结合,于是便形成了对戏剧性的种种不同的说法。

古希腊亚里士多德的《诗学》在表达戏剧性的意思时使用了戏剧(drama)一词的形容词:“戏剧式的”(dramatic)、“戏剧化的”(dramatised)。这是对“戏剧性”涵义的最早表达方式。亚氏认为戏剧是对人的行动的摹仿,故而历代论者均以“行动”(“动作”)为戏剧之根本特征。然而并非一切“行动”均有戏剧性。亚氏所强调的对行动之“戏剧式的”或“戏剧化的”摹仿有两种情况:第一,“史诗诗人也应编制戏剧化的情节,即着意于一个完整划一、有起始、中段和结尾的行动。”第二,“通过扮演,表现行动和活动中的每一个人物。”^①这里讲戏剧性,前者着眼于文学的构成(戏剧化的情节),后者着眼于舞台的呈现。后世论戏剧性者,大都是沿着这两条线索来进行思考与论述的。着眼于文学构成的戏剧性,在西方用 dramatic 和 dramatism 表示,前者是戏剧——drama 的形容词,后者是德国浪漫主义美学创造的一个专表戏剧性的概念;而着眼于舞台呈现的戏剧性,在西方则用 theatrical 和 theatricality 表示,前者是戏剧(剧场)——theatre 的形容词,后者是以 theatre 为词根的一个专表戏剧性的概念。两种戏剧性既有联系,又有区别。

但由于 drama 与 theatre 在中文中均被译为“戏剧”(只有

^① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),商务印书馆 1996 年版,第 42、163 页。着重号为引者所加。

在特指演出场所时, theatre 才被译为“剧场”、“剧院”), 因而在中文出版物中, “戏剧性”这一概念的使用相当混乱。它有时是指戏剧在文学构成方面(如情节、结构、语言等)的一些特征, 有时是指舞台呈现方面的种种特殊要求, 有时则是从文学到舞台混杂着讲, 以致造成概念上的自相矛盾。如《中国大百科全书·戏剧卷》在“戏剧性”这一词条下注的英文是 theatricality (舞台呈现中的戏剧性), 但它所引用的德国理论家奥·施莱格尔与古·弗赖塔格以及英国作家威廉·阿契尔的说法, 却都是着重从 dramatic 或 dramatism(文学构成上的戏剧性)的特点来讲的。词条作者仅从西方学者著作的中译本当然发现不了这一差别, 因为这两个不同的概念都被译成了“戏剧性”。也有将 theatrical 与 theatricality 译为“剧场性”的, 但中文的“剧场性”多指戏剧演出的某些物质环境, 与“戏剧性”这一概念颇有歧义, 它顶多也不过是与戏剧性的一小部分涵义相通而已。当人们讲生活中的 theatricality 时, 是没法将这个译词译为“剧场性”的。另外, 它有时还带有贬义, 成为指责戏剧品位不高的“骂人的话”^①。

这样一来, 我们在理解戏剧性这一概念时, 首先就要分清它在文学性与舞台性两个不同层面上的涵义及其区别与联系。举例来说, 针对清代批评家金圣叹对中国古典名剧《西厢记》的评论, 清代戏剧家李渔指出: “圣叹所评, 乃文人把玩之《西厢》, 非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧, 圣叹已得之; 优人搬弄之三昧, 圣叹犹有待焉。”李渔说, 如果金圣叹能克服这一局限, 全面评价《西厢记》, 就会“别出一番诠释”^②。显然, 不论是从事戏剧创作, 还是从事戏剧评论, 都要既重戏剧的文学性, 又重戏

^① 威廉·阿契尔:《剧作法》(吴钩璠、聂文杞译), 中国戏剧出版社 1964 年版, 第 38 页。

^② 李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》, 中国戏剧出版社 1959 年版, 第 7 辑第 70 页。

剧的舞台性。那么,对戏剧性的认识与把握,也就必须从这两个方面着眼,将“文人把玩”与“优人搬弄”统一起来而探其幽微、得其“三昧”。人们经常用“双刃剑”比喻一个事物同时具有利弊两端,这个比喻是蹩脚的——剑之两面有刃,用起来岂不更好?然而,如果用“双刃剑”比喻戏剧性,就十分贴切——一刃是从文学构成上讲的,一刃是从舞台呈现上讲的,合之双美,便是完整的戏剧性。今将两者的大体区别列表如下:

| 内 涵 比较的角度 | 文学构成中的戏剧性 (dramatic dramatism) | 舞台呈现中的戏剧性 (theatrical theatricality) |
|-----------------|---|---|
| 言说(表达)方式 | 戏剧体诗之书写(与抒情诗、史诗的诗性相区别):代言体 ^① | 戏剧表演之表达(与音乐、绘画、雕塑等艺术的表达性相区别):人的表演 |
| 时空制约 | 时间性(戏剧情节的集中性与时间长度的限制) | 空间型(演员与观众之间的距离、舞台所占的空间) |
| 媒介、属性、持续的久暂 | 语言(包括有声之语言与无声之文字)、文学性、永恒性 | 有声之语言、音效等听觉,形体、空间等视觉,表演性、一次性 |
| 存在方式 | 内在的、潜隐的、“灵”的 | 外在的、显露的、“肉”的 |
| 主要创造者 | 剧作家、导演 | 导演、演员 |
| 被接受的方式 | 阅读、观看 | 观看 |

必须强调的是,这两者的区别是相对的。当一部完整的戏剧作品被“立”在舞台上时,这两者就完全融为一体,不可分割了。文学构成中的戏剧性为舞台呈现中的戏剧性提供了思想情感的基础、灵感的源泉与行为的动力;后者则赋予了前者以美的、可感知的外形,也可以说,后者为观众进入前者深邃的宅院,提

^① 王国维提出“代言体”之说,意即黑格尔所指出的“由剧中人物自己说出”,《美学》(朱光潜译),商务印书馆 1981 年版,第 3 卷下册,第 257 页。

供了一把开门的钥匙。这两者的完美结合,便是戏剧性的最佳状态。诚然,不论在理论上还是在实践中,偏重一端者总是有的。历史上曾出现过只讲文学性不承认舞台性的倾向。譬如,俄国唯美主义批评家尤·伊·艾亨瓦尔德在1911年发表《否定剧场》一书,认为只有把剧本放在书桌上,灯下单独一人阅读,远避五光十色的喧嚣的剧场,作者与读者的“两个灵魂才能在静穆、隐秘之中达到理想的融合”。他甚至坚持说:“剧场是艺术的一种虚妄而不正当的样式,一般说来,它并不属于高雅艺术的大家庭。”^①在20世纪20年代的德国,当表现主义戏剧以“先锋”、“革命”的姿态显示出追求舞台性的明显倾向时,其反对者就以强调戏剧的文学性来与之抗衡,宣扬只有“供阅读的戏剧”在艺术上才是完善的,而其舞台呈现则只不过是一种低级的“时间与空间交配的杂种”^②。当时在英国留学的朱光潜也认为“独自阅读剧本优于看舞台演出的剧……许多悲剧的伟大杰作读起来比表演出来更好”^③。另一种与此恰恰相反的倾向,则是极力排斥戏剧艺术的文学性。在整个20世纪,此一倾向的势力大大超过“否定剧场”一派。从“导演专制”倡导者戈登·克雷(1872—1966)到“残酷戏剧”的首创者安托南·阿尔托(1896—1948)与“质朴戏剧”的鼓吹者耶日·格洛托夫斯基(1933—1999),他们都在以不同的戏剧观念与戏剧实践,拒斥戏剧的文学性。艾亨瓦尔德不是说剧场不属于艺术的大家庭,并坚决要“否定剧场”吗?戈登·克雷干脆指出,诗人根本就“不是属于剧场的”,他要抵制剧本和剧作家对剧场艺术的“掠夺”^④。阿尔托更加激烈,他完全否定从亚里士多德到黑格尔关

① 转引自乌·萨赫诺夫斯基—潘凯耶夫:《戏剧论》俄文版,“艺术”出版社列宁格勒分社1969年版,第158页。

② 同上。

③ 朱光潜:《悲剧心理学》,人民文学出版社1983年版,第31页。

④ 戈登·克雷:《论剧场艺术》(李醒译),文化艺术出版社1986年版,第4、190页。

于戏剧是“诗”、语言是其表现工具的经典论点,坚决反对将戏剧与文学、语言联系起来。他提出“形体戏剧”的观念,以取代“语言戏剧”的观念^①。格洛托夫斯基在用“排除法”强调戏剧之观演关系时,不仅排除了剧场中除观众与演员之外的其他因素,而且也排斥了戏剧文学。他说,没有剧本,戏剧也能存在,“在戏剧艺术的演变中,剧本是最后加上去的一个成分”^②。20世纪这一股反文学潮流,在开拓戏剧舞台的空间,寻找戏剧艺术表现人的生命体验与生活感受的更多种多样的可能性方面,是有贡献的。但他们反文学、反语言、反思想的极端片面性,也弱化了戏剧的精神力量。他们所追求的“戏剧性”完全偏到舞台呈现这一端。此一倾向,除了西方自身的哲学根源与文化背景之外,大抵也受了东方戏剧文化的刺激。18世纪末19世纪初兴起的中国京剧艺术在舞台呈现上的戏剧性是很强的,它的各种与此一戏剧性相联系的艺术表现手段都发展得纯熟而完美(如身段、韵白、唱腔、把子等),但它在文学构成上的戏剧性就相对薄弱,致使大多数剧目的精神内涵较贫乏。有人不承认京剧在戏剧性追求上的这种片面性与局限性,提出“表演文学”的概念,认为“戏曲的表情达意是由两方面的‘文学’构成的,一是戏曲的语言文学,一是戏曲的表演文学”^③。这样说的用意是想证明那些无文学性可言的演出也是很有文学性的。显然,此说并不准确。文学就是文学,没有什么“两方面的‘文学’”。这不过是把文学的两种载体混淆为文学的自身罢了。用语言文字撰写的戏剧文学,是供表演、待表演的文学;而舞台上据此演出的那一出戏,正是这文学立体呈现在观众面前的结果。没有

① 安托南·阿尔托:《残酷戏剧——戏剧及其重影》(桂裕芳译),中国戏剧出版社1993年版,第64页。

② 耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》(魏时译),中国戏剧出版社1984年版,第22页。

③ “表演文学”的概念是戏曲导演阿甲提出的,此处引文据蒋锡武:《由吴晗、达里奥·福、梅兰芳所想到的》,《艺坛》第1卷,武汉出版社2000年版。

前者,后者只是没有内容的招数、把戏,成不了“表演文学”,格洛托夫斯基排斥剧本,但他叫演员“带上一张剧情说明”上台演出,这“剧情说明”不就是文学构成上的戏剧性的最初载体吗?没有舞台表演,则剧本只能是案头读本,也成不了戏剧艺术作品。向文学性、舞台性两方面的“偏枯”,恐怕都只能说它们是“戏剧艺术的畸形儿”。有些优秀的戏剧作品,可能已经成功演出而没有完全写定的文学剧本,这并不能说明它没有文学构成上的戏剧性。语言文字也罢,表演手段也罢,舞台装置也罢,都不过是文学的不同载体与符号,其精神内涵(“灵”)则只有一个,并没有两个。

以下,让我们结合实例,来分析两个层面上的戏剧性。

二 文学构成中的戏剧性

先说文学构成中的戏剧性(dramatic dramatism),这种戏剧性就像一个魔力无边的“精灵”,它不仅使戏剧作品具有摄人心魄之力,而且也能使非戏剧的叙事作品(如史诗、小说等)更加吸引人。所以俄国批评家别林斯基说:“戏剧因素理所当然地应该渗入到叙事因素中去,并且会提高艺术作品的价值。”^①没有一部优秀的长篇小说是缺乏戏剧性的,就更不用说戏剧作品自身了。

那么,所谓戏剧性,它到底是一种什么东西呢?它从哪里来?它本身究竟有哪些特征?

第一个层面上的回答:戏剧性存在于人的动作之中,戏剧性就是动作性。此说最早源于亚里士多德的《诗学》,其涵义有二:一,戏剧是对人物行动的摹仿,剧情应尽可能付诸动作,也就是说,戏的信息主要不是通过第三者叙述的语言传递给接受

^① 别林斯基:《别林斯基选集》(满涛译),上海译文出版社1980年版,第3卷,第23页。

者,而是借行动中的人演示给观众的。二,与第一点相联系,剧作家在写剧本时(如果没有剧本,则是导演、演员在设计演出时),必须把要描绘的情景想象成就在眼前,以“代言体”的言说方式叫人物自己行动起来,给人以如临其境、栩栩如生、事情正在进行的直接、当面的感觉^①。当然,要把剧中所要表现的一切,全部诉诸直接、当面的动作,也是不可能的。因此,在戏剧中有些动作就不得不由剧中人进行转述。这时动作是说出来,而不是做出来的。例如在古希腊悲剧《奥狄浦斯王》中当“杀父娶母”的预言已被证明成为事实,王后(即被奥狄浦斯娶为妻子的他的生母)发了疯,冲进卧房自杀身亡;奥狄浦斯痛不欲生,用从王后袍子上摘下的两只金别针刺瞎了自己的双眼。这些动作均未在舞台上演出,而是在“传报人”的口中说出来的。这是因为当时演戏,不主张把血淋淋的死伤场面直接表演在观众面前。还有的戏剧则是出于作者艺术选择的需要,把某些动作放在“叙述”中交代。但不管怎么说,戏剧的动作性仍是千年不渝的法则。正如美国戏剧家乔治·贝克所说:“通过多少个世纪的实践,认识到动作确实是戏剧的中心”,“动作是激起观众感情的最迅速的手段”^②。稍后于贝克的另一位美国戏剧家约翰·霍华德·劳逊也认为:“动作是戏剧的根基”,“动作性是戏剧的基本要素”^③。中国学者王国维早在贝克、劳逊之前,就明确指出:“戏剧必合言语、动作、歌唱,以演一故事”,并提出“以口演”(小说)与“以人演”(戏剧)之别,称前者为“叙事体”,后者为“代言体”^④。显然,王国维对戏剧之动作性的认识,已经很清楚了。即使是20世纪的种种新派戏剧家(如布莱希特、阿尔托、

① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),商务印书馆1996年版。着重号为引者所加,第3、6、17章。

② 乔治·贝克:《戏剧技巧》(余上沅译),中国戏剧出版社1985年版,第25页。

③ 约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的创作理论与技巧》(赵齐译),中国电影出版社1962年版,第15、214页。

④ 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版,第34~36、45页。

梅耶荷德、格洛托夫斯基等),当他们力图推翻传统的戏剧理论之时,也未能撼动戏剧的动作性这一铁的规律。

当我们讲戏剧的动作性时,还必须认清人的外部形体动作与内部心理动作的区别与联系。“形”动而“神”未动,此为外部动作;“神”动而“形”未动,此为内部动作。前者是“肉”的,后者是“灵”的;前者是看得见的,后者是看不见的。两者虽有不同的质,但它们是有机地联系在一起的。没有内心活动依据的外部动作,只能是纯外表、纯形体、纯生理性的动作,除了感官刺激,它不可能引起任何人与之相应的情感反应,如果它能带来某种戏剧性的话,那也只是一种纯外观的、机械的、纯游戏性的“戏剧性”。中国京剧中某些“把子”戏,以及以武侠小说为底本的电视剧中的打斗场面,其动作的戏剧性大部分属于此类。另一方面,不借助外部动作(包括面部表情、身段、姿势、说话等),人物的内部心理动作(所谓“心灵中卷起的波澜”)便无从得以外现并使人感知。内外两种动作总是在戏剧人物的身上互相影响、互相统一,从而表现出戏剧性的。这就是说,并非一切动作均具有戏剧性,凡是有戏剧性的动作必然与人的感情世界有关,必然牵扯到人的内心,于是便有了关于戏剧性的——

第二个层面上的回答:戏剧性来自人的意志冲突,普遍的说法是“没有冲突就没有戏”。此说大抵是由德国美学家黑格尔(1770—1831)开始从理论上明确起来的,他说:“动作是实现了的意志,而意志无论就它出自内心来看,还是就它的终极结果来看,都是自觉的。”黑格尔老人特别强调,这种“自觉意志”是在矛盾冲突中实现的,因而是戏剧性的——

一个动作的目的和内容只有在下述情况下才能成为戏剧性的:由于这种目的是具体的,带有特殊性的,而且个别人物还要在特殊具体情况中才能定下这个目的,所以这个目的就必在其他个别人物中引起一些和它对立的目的。

每一个动作后面都有一种情致在推动它,这种推动的力量可以是精神的,伦理的和宗教的,例如正义,对祖国,父母,兄弟姊妹的爱之类。这些人类情感和活动的本质意蕴如果要成为戏剧性的,它(本质意蕴)就必须分化为一些不同的对立的目,这样,某一个别人物的动作就会从其他发出动作的个别人物方面受到阻力,因而就要碰到纠纷和矛盾,矛盾的各方面就要互相斗争,各求实现自己的目的。^①

与黑格尔同时代的德国戏剧理论家奥·威·史雷格尔(1761—1845)在他的《戏剧艺术与文学教程》中也表示了与黑格尔同样的观点。法国批评家布伦退尔(1849—1906)的“冲突”说亦由此而来。俄国批评家别林斯基继承并发展了黑格尔的“意志冲突”说。第一,他摒弃了黑格尔关于冲突动力最终来自“神性”的观点,坚信“生活本身就是戏剧的主人公”。第二,他将“冲突说”更加戏剧化了,也就是说,他进一步指出了冲突双方的互动关系及其在情感上的互应。换言之,平平淡淡的“冲突”没有戏。他说:“戏剧性并不在于单一的对话方面,而存在于相互对话者的活生生的动作之中。例如,如果两个人为一件什么事争吵起来,这里不仅没戏,也没有一点戏剧性的因素;但是当争吵双方都想占上风,力图触痛对方性格的某些方面,或者弹动对方脆弱的心弦,从而表现出了他们的性格,并终于在他们之间形成了一种新的相互关系,——这才算是有戏了。”^②这就告诉我们,对戏剧来说,单有一般性的冲突还是远远不够的,关键在于要在人与人之间展开那种不同欲望、不同激情的冲突,也可以说是在舞台上打一场情感对情感、灵魂对灵魂的“战争”。这“战争”改变了剧中人原有的处境、关系与生活秩序,突

① 黑格尔:《美学》(朱光潜译),商务印书馆1981年版,第三卷下册第246~247页。

② 别林斯基:《别林斯基论戏剧》,莫斯科“艺术”出版社1983年俄文版,第2卷第89页。董按:中译本《别林斯基选集》第三卷第84页译文有误,故此处引文据俄文本重译。

显出了人的精神面貌与性格特征。激起这“战争”的动力可以是精神的,可以是伦理的,也可以是宗教的或政治的。至于这“战争”的表现形式,则可以是外在的、急剧的、暴风骤雨式的,也可以是内在的、舒缓的、清风明月式的。前者通常叫做外显的戏剧性,后者叫做内隐的戏剧性。两种戏剧性都能支撑起优秀的戏剧作品。曹禺的《雷雨》之“戏”,总体上属于前者,他的《北京人》的很多“戏”则是属于后者的。

以上从动作性与冲突性两个层面说明了戏剧性的来源。那么,在一部完整的戏剧作品的文学构成中,戏剧性又具体表现出哪些艺术特征呢?

一曰集中性。这是一个艺术结构的“浓度”问题,为此,戏剧化的情节必须是相对紧凑和集中的。一场戏必须在一定的时间内当众演完,这种时间上的限制,使戏剧的情节构成大大有别于叙事作品(如史诗、小说等)。在谈到戏剧的构成时,亚里士多德指出:“悲剧是对一个完整划一,且具有一定长度的行动的摹仿……由起始、中段和结尾组成。”在非戏剧的叙事作品——史诗中出现这样的情节时,亚氏称之为“戏剧化的情节”^①。这说明,在亚氏看来,一个有“起始、中段和结尾”的完整行动,是戏剧所特别要求的。这样的情节构成方式与戏剧性的特征密切相关,也就是说,戏剧的“起始、中段和结尾”这三部分在时间上必须环环紧扣,在事件内容的密度上不能太疏落。首先,当众演出(观演的集体性)与私下阅读(欣赏的个体性)是两种不同的信息传递与接受的方式,前者不能随意中途停止、反复检视,后者则是可以按阅读者之意而随时停、启或反复翻阅的。如果戏剧化的情节不够集中,便无法叫观众“一口气”看完。中国明清传奇很长,缺乏情节的集中性,一本戏往往四五十出,要演几天才能完结。显然,这种戏剧形态还有浓厚的说

^① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),商务印书馆1996年版,第7、23章。

唱文字(史诗的而非戏剧的)痕迹,故而后继者极少,可传者只是其中某些比较精彩、集中的片断——“折子戏”而已。其次,戏剧性的动作和冲突,必然引起人的某种紧张、期待的心理反应。这种心理反应只能维持在一定的时间长度之内,如果超过了这个时间的限度,人的心理和情绪便会疲劳、弱化以至消失,那时戏剧性便无从谈起了。在史诗、小说等叙事作品中,情节的进展可以是平静、舒缓的,但是戏剧的情节必须相对紧凑和集中,其中关键的转折点是不允许久久搁置、延宕的。举例来说,曹禺的《北京人》开幕不久就告诉观众:老太爷曾皓有一具油漆了几十遍的棺材,他视之如命。但他欠了隔壁杜家的债,杜家说如不还钱就以房子或棺材抵债。观众在看着一个个剧中人物的命运、遭遇、性格的展现,也在期待着曾、杜两家债权债务关系的结局。至第三幕,杜家放出话,如不还钱就在下半夜寅时之前把棺材抬走。寅时将至,杜家紧逼,戏至高潮前夕,此时曾皓的女婿江泰突然大义凛然似地站出来说他有办法——去求当公安局长的朋友帮忙,叫杜家再等一等。不仅观众期待着江泰行动的结果,连曾皓等人也似乎燃起了最后一线希望。在这里,期待的揭底必须迅速并直奔高潮,不容再生枝蔓。很快,江泰“救急”之举大败,狼狈而归,戏由高潮至结局,曾氏大家庭从物质到精神土崩瓦解。

二曰紧张性。戏剧性是有它的生活依据和哲学基础的。当自然、社会、人处于平静舒缓的状态,一切差异、矛盾都还在酝酿中或被掩盖着,就不会有“戏”。所谓“戏”,就是从某一“平静、舒缓”状态的打破到求得新的“平衡”的一个过程。因此,没有一定程度、一定方式的紧张,便没有戏剧性。事件、心理本身的紧张性及其在观众中引起的相应的紧张感,是戏剧性的重要特征之一。中国现代剧作家陈白尘说:“戏者,戏也,就是要有戏剧性。有位前辈曾经教授过我说:有一个人突然掉进一个很深的井里,他为了活命,就千方百计地挣扎、搏斗。这个挣扎、

搏斗的过程,就是戏。”^①这里说的,就是事件(掉进深井之事)与心理(挣扎、搏斗之心)的紧张性。这种紧张性,并不都是朝着一个心理的向度生发的。它有时表现为狂欢、激奋、情志活泼等;有时表现为惊慌、担忧、恐惧、怜悯等;有时则表现为期待——期待或通向前者,或通向后者。但是,由于戏剧体裁、题材、主题、风格的不同,紧张性不同向度表现的具体内容是各不相同的。《罗密欧与朱丽叶》是莎士比亚的一部悲剧,此剧的紧张性是由情节的一个个转折点连环构成的。而紧张的主要表现是惊慌、担忧、恐惧、怜悯。凯普莱特与蒙太古两家为仇,但偏偏是仇家的儿女相爱了,这剧情一开始就给人一种紧张感。罗密欧(蒙太古之子)与朱丽叶(凯普莱特之女)阳台幽会、私订终身,并在神父的主持下秘密结为夫妇,剧情刚一现舒缓之感,但随即发生了罗密欧杀死朱丽叶表哥之事,亲王下令将罗密欧永远放逐(这放逐在罗密欧看来“比死还要可怕”),剧情又陡然紧张起来。观众紧张地期待着这一对情人的坎坷命运的结局,他们等来的是:

(1)帕里斯伯爵乘机来凯普莱特家求婚,凯叫女儿朱丽叶三天之后与伯爵结婚,说:“要是不愿意,我就把你装在木笼里拖了去。”朱丽叶痛不欲生。

(2)神父认为“必须用一种非常的手段,方才能够抵御这一种非常的变故”。他想出了一个成全罗密欧与朱丽叶之爱的办法:他送给朱丽叶一瓶特制的迷药,叫她在帕里斯来娶她的前一天晚上喝下之后上床睡去,她就会变得像死一般僵硬寒冷。这样,帕里斯们发现她“死了”,就会照规矩给她穿起盛装,用柩车将其运到凯普莱特家族祖先的坟墓里。而神父会将这个计划信告罗密欧叫他赶来。等42小时后她会醒来,就叫罗密欧带

^① 《陈白尘文集》,江苏文艺出版社1997年版,第8卷第516页。董按:陈白尘曾告诉过我,这里说的“前辈”是指戏剧家洪深。

她到放逐地曼多亚去。

(3)朱丽叶照神父安排的计划行事。“美丽的尸体”被安葬在祖先坟墓里。但是,神父的送信人却因故耽误了曼多亚之行。不知真相的罗密欧在曼多亚听到了朱丽叶的死讯,买了一瓶毒药,带着赴死之心赶到了墓地。帕里斯说他盗墓犯罪,要拉他去见官,格斗中被他杀死。他面对朱丽叶的“尸体”,瞧最后一眼,作最后一次的拥抱,将毒药一饮而尽,在与爱人的一吻中死去。朱丽叶醒来,被神父告之“一种我们所不能反抗的力量已经阻挠了我们的计划”,见罗密欧已经服毒自尽,她便吻着那残留毒液的爱人之唇,用爱人的匕首自尽,扑在爱人的身上死去。

从以上三段剧情来看,戏就在紧张的期待与期待的紧张之中。求婚者的出现与父亲的逼嫁,使朱丽叶突临变故,令人吃惊、担心。虽然神父的计划带来一线希望,事态稍有舒缓,但紧接着就是送信人误事,以致计划失败,男女主人公相继自杀殉情,观众在期待中一惊一乍、一忧一喜,最终达到叹惜、恐惧、怜悯的高峰。这种紧张性的体验,正是戏剧欣赏不可缺少的一环。

《罗密欧与朱丽叶》是一部悲剧,而在喜剧中,戏剧性所要求的紧张,则有所不同。例如《第十二夜》,这是莎士比亚的一出喜剧,它的全部戏剧性均在于剧中人对各自所面对的“秘密”的无知以及这种“秘密”一旦揭开时给人的兴奋与愉快——包括赞美好事与嘲笑丑事的兴奋与愉快。奥西诺公爵热烈地追求着伯爵小姐奥里维娅,可是这位傲视公爵、拒不见他的伯爵小姐却一见钟情地爱上了前来代公爵诉说爱情的“使者”,而她并不知道公爵的这位“使者”是女扮男装的薇奥拉——青年西巴斯辛的孪生妹妹,二人长相酷似。另一方面,薇奥拉真心爱上了东家奥西诺公爵,而公爵却全然不知这位到他手下当侍从的人竟是女儿身。在这两组“交叉之爱”的阴差阳错之中,还穿插着一个愚弄蠢人的喜剧性陷阱。伯爵小姐的管家马伏里奥成天一本正经、自恃颇高,便掉进了这一陷阱:他拾到了一封伯

爵小姐奥丽维娅向他表示爱情的信,信中嘱他穿上黄袜子,扎上十字交叉的袜带去见她,并要他当着她的面“永远微笑”。自以为是的马伏里奥,不知信是奥丽维娅的叔叔托比串通侍女玛丽亚伪造的,果然中计。当他得意扬扬、手舞足蹈地照信中嘱咐去见伯爵小姐时,他的那身打扮使小姐大为诧异——她其实最讨厌黄色和交叉袜带,以及他那一成不变的“笑容”。小姐下令将这位“发疯”的管家关入了黑屋子。观众从一开始就知道这个陷阱,期待被捉弄者的陷入,至此期待得到满足,人们放出快意的笑声。同时,那两组“交叉之爱”的错位,也因薇奥拉那位在海难中与她分离的哥哥西巴斯辛的到来,而得到解决;伯爵小姐奥丽维娅得到了她所爱的青年——与薇奥拉一模一样的她的孪生哥哥西巴斯辛;薇奥拉则脱去男装,还其女儿身,与她钟情的公爵成了相爱的一对。所有这些喜剧性谜底均在急切的期待中被揭开,给人以喜剧性紧张,这种紧张性恰与人的狂欢、激奋、情志活泼等情绪相联系,正是对所谓“狄奥尼索斯酒神精神”即狂欢精神的满足,恰如悲剧性紧张是对人的恐惧、怜悯情绪的宣泄一样。

三曰曲折性。平铺直叙没有戏,一波三折才有戏,戏剧性的所有特征都不可能离开曲折性而存在。如果离开了曲折性,前述之集中性便是淡淡的“短促”,失之薄弱乏力,而前述之紧张则是平平的“急迫”,失之单调、僵直,令人疲惫、麻木。在戏剧情节的进展中,必有一连串前后呼应、环环紧扣的转捩点,在这些大小不同的转捩点上,矛盾冲突(包括人的内心心境里的矛盾冲突)的“质”与“量”都要发生变化——“质”是指矛盾双方力量的对比,“量”是指冲突的矢量与速度。戏剧性的曲折性特征由此形成。亚里士多德在《诗学》中就指出了这一特征,他说:“悲剧中的两个最能打动人心的成分是属于情节的部分,即突转和发现。”所谓突转,是“指行动的发展从一个方向转至相反的方向”;所谓发现,则是“指从不知到知的转变”;“最佳的发

现与突转同时发生”^①。英国戏剧家威廉·阿契尔在比较了戏剧性与史诗、小说的叙事性的不同之后指出：“戏剧的实质是‘激变’(crisis)……一个剧本,在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急速发展的激变,而一个戏剧的场面,又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术”。当然,他也同时强调,并非一切激变均有戏剧性,只有那些与人的情绪、性格相联系的激变才是具有戏剧性的。这里所说的“激变”,在阿契尔看来,除了与史诗、小说的“渐变”相对应,强调剧情的集中性之外,就是指事件的突然变故——“急速惊人的变化”^②,这与亚里士多德所说的“突转”、“发现”是一致的。中国清代戏剧家李渔所说的“山穷水尽之处,偏宜突起波澜,或先惊而后喜,或始疑而终信,或喜极、信极而反致惊疑,务使一折之中,七情具备”^③,也是从曲折引人之趣来论戏的。

曲折性贵自然而然、水到渠成,虽然出乎意料之外,但总是在情理之中。这就是说,不论是“突转”,还是“发现”,其动力应该是来自戏剧自身冲突的张力,而不是偶然的、外来的一种“推助”。譬如前面讲到的《罗密欧与朱丽叶》,正当男女主人公的爱情顺向发展——在神父主持下偷偷结为夫妻,却突然发生了罗密欧杀死朱丽叶表哥一事,亲王愤而下令将罗密欧永远放逐,剧情发生突转。早在戏的开头,朱丽叶的表哥提伯尔特就是凯普莱特、蒙太古两家仇杀的积极鼓吹者与参与者,这次他路遇罗密欧,又是恣意寻事、无理挑衅,并杀死了罗密欧的好友茂丘西奥,这才使罗密欧忍无可忍,被迫出手,怒而将他杀死。

① 亚里士多德:《诗学》(陈中梅译),商务印书馆1996年版,第6、11章。

② 威廉·阿契尔:《剧作法》(吴钩、吴文杞译),中国戏剧出版社1964年版,第29~31页。

③ 李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》,中国戏剧出版社1959年版,第7辑第69页。

显然,突转的动力正是来自剧中既有矛盾冲突的合乎生活逻辑的发展。至于后来神父计划的失败,致使一对爱侣迅速走向悲剧的结局,这一突转的动力则是来自送信人的误事(据说是由于送信人被本地巡逻者关在一个人家,以免传染瘟疫,才误了送信之事),这就使突转的外在偶然性占了上风,使戏剧的曲折性不免带上了人为的痕迹,有违自然而然、水到渠成之旨趣了。

以上所讲戏剧性的三个特征——集中性、紧张性、曲折性,都是相对而言,并非万能的,也并非千篇一律的。应该说,所有好戏的戏剧性,均有这三个特征,但这三个特征本身并不一定能保证有好的戏剧性。不论是集中性、紧张性,还是曲折性,在不同的社会文化内涵、人类精神状态、具体人物性格之下,会有多种多样的表现形式,三者也会各有侧重,从而会形成戏剧形态的历史性与多变性。从表面上看,天才的戏剧作品与平庸的戏剧作品,它们的戏剧性都具备集中性、紧张性、曲折性这些特征,但它们给人的审美体验是不同的。闪耀金黄色泽的不一定都是黄金,而黄金必须放出金黄色。由于不同历史时代社会文化内涵、人类精神状态的不同,人们对戏剧性的追求便会形成极不相同的倾向。彼时以为是极好的戏剧性,此时则极力贬斥之。这种现象是经常发生的。戏剧作品内容的三个要素——情节、性格、思想本来是有机地结合在一起的,但往往会有侧重与失衡,这三者在剧中的不同比重即剧情的不同构成方式,便形成了不同的戏剧类型。这种差异,也必然影响到戏剧性重、轻、浓、淡、显、隐的不同追求。举例来说,19世纪起自法国、流行于英、美的所谓 melodrama(中译名有传奇剧、情节剧、通俗剧不等)与 well-made play(中译佳构剧),大都在剧情的构成上很下功夫,其戏剧性的追求,便以重、浓、显为尚,集中性、紧张性、曲折性均很强烈。这种戏剧,刺激性强,引人入胜,舞台演出效果好,但人物的塑造、精神内涵的挖掘是其弱项。中国的明清传奇则多在戏剧剧情的曲折性上找“戏”,其集中性

则是很弱的,这使它的紧张性、曲折性带有更多的史诗、小说的特征。在西方戏剧思潮中,从19世纪末起,兴起所谓“反戏剧”的倾向,至20世纪此一倾向日见强烈。持这一倾向的戏剧家并不是不要戏剧性,而是力避“戏”的重、浓、显,追求一种更轻、更淡、更隐的戏剧性。这时,“剧作家努力的目标不是在激变的时刻而是在最平稳而单调的状态中描绘生活,并且在表现个别事件时避免运用任何明快的手法。在这一派作家的心目中,‘戏剧性’一词成了与‘剧场性’同义的骂人的话”^①。比利时象征主义剧作家莫里斯·梅特林克(1862—1949)主张在平平静静的日常生活中发掘“戏剧性”,使“戏”更加内心化、散文化,甚至成为一种表现“没有动作的生活”的“静止的戏剧”。他认为一位静坐灯下沉思,俯首听从灵魂与命运支配的老人,“他纵然没有动作,但是,和那些扼死了情妇的情人、打赢了战争的将领或‘维护了自己荣誉的丈夫’相比,他确实经历着一种更加深邃、更加富于人性和更具有普遍性的生活”^②。俄国剧作家安·契诃夫强调“情节倒可以没有”,他崇尚的是那种“接近生活”而不是“接近戏剧”的剧本^③。他自己的戏剧作品(如《海鸥》、《三姊妹》、《樱桃园》等)就体现着这一要求,更注重从人的内在心理的微妙变动之中发现“戏”,也就是说,他所追求的是一种内在的、潜隐的戏剧性。

所谓“反戏剧”,如果把它看成是对传统的戏剧性走向极端的一种反拨,对那种片面追求庸俗的“剧场效果”的一个反动,它是有积极意义的。它更加证明了上述戏剧性三个特征的相对性,从而开阔了人们对戏剧艺术的视野。正如威廉·阿契尔所说:“任何运动都是好的,只要它能帮助艺术摆脱一大套法则

① 威廉·阿契尔:《剧作法》(吴钩甓、聂文杞译),中国戏剧出版社1964年,第37~38页。

② 《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社1982年版,第36、26、29页。

③ 同上,第38页。

定义的专横统治。”^①然而,“反戏剧”如要从根本上反掉戏剧艺术自身的规律,完全抹煞戏剧性的基本特征,那就无异于取消戏剧了。

三 舞台呈现中的戏剧性

上一节所讲的戏剧性,在它呈现于舞台之前,只存在于文学阅读之中。在文学阅读中,戏剧作品也可以是很动人的。就像艾亨瓦尔德所说,剧作者与读者的灵魂可以在阅读中“合二为一”,这一效果是通过文字引起的联想与想象达到的。当我们沉下心来阅读莎士比亚、易卜生、契诃夫、关汉卿、汤显祖、曹禺、田汉……的剧本时,剧中那形形色色的人生画面和社会传奇,都会出现在我们的想象之中,形成一个戏剧世界的幻象。然而“舞台是一个使无形能显现出来的场所”^②,所以,当我们坐在剧场里观看戏剧的演出时,甚至还来不及细细品评各种场景,也未能着意咀嚼人物的对话,就直接接受出现在面前的“此情此境此人此事”了。此时,书斋把玩之“戏”已经变成了优人搬弄之“戏”,文学构成中的戏剧性(dramatic dramatism)已经外观化、物质化为可直接感受到的舞台呈现中的戏剧性(theatrical theatricality)了。在这一过程中,文学构成中的戏剧性当然作为强大的内在驱动者而继续发挥着它的张力,但它的外观化、物质化是离不开舞台呈现中的戏剧性的。

从文学构成到舞台呈现这段距离,剧作家在写剧本时就意识到了,所以他们要在文学剧本中写明他对舞台演出的提示(remark)。曹禺写《雷雨》第一幕周朴园强迫繁漪服药这一段冲突时,他对人物的动作、心理、情感状态有一系列提示,这些

^① 威廉·阿契尔:《剧作法》(吴钩璠、聂文杞译),中国戏剧出版社1964年版,第38页。

^② 彼得·布鲁克:《空的空间》,中国戏剧出版社1988年版,第43页。

提示正是联系文学构成与舞台呈现的一条线。周朴园问四凤：“叫你给太太煎的药呢？”继而责之：“为什么不拿来？”这时繁漪“觉出四周的征兆有些恶相”，解释说：“她刚才给我倒来了，我没有喝。”但周朴园并不放过，逼问“为什么？”并问四凤：“药呢？”繁漪一听，赶紧说：“倒了，我叫四凤倒了。”这激怒了周朴园。以下，在喝与不喝药的事上，也就是在是否绝对服从这位周氏家长的“绝对权威”问题上，冲突直趋高潮。第一步，周朴园自己严厉地命令道：“喝了它，不要任性，当着这么大的孩子。”第二步，逼令小儿子周冲劝母亲喝，又遭繁漪拒绝。第三步，周朴园叫大儿子周萍去劝，这时，已知周萍与后母乱伦关系的观众，也会为场面的尴尬而紧张起来。请看：

周朴园 去，走到母亲面前！跪下，劝你的母亲。

[萍走至繁漪前。

周 萍 （求恕地）哦，爸爸！

周朴园 （高声）跪下！（萍望繁漪和冲；繁漪泪痕满面，冲身体发抖）叫你跪下！（萍正要向下跪）

繁 漪 （望着萍，不等萍跪下，急促地）我喝，我现在喝！（拿碗，喝了两口，气得眼泪又涌出来，她望一望朴园的凌厉的眼和苦恼着的萍，咽下愤恨，一气喝下）哦……（哭着，由右边饭厅跑下）

当这段戏由北京人民艺术剧院搬上舞台时，剧作者的各项提示，都在导演和演员的创造下变成了一个个推动剧情发展、阐发人物性格的舞台动作。当周朴园狂怒地大声重复着自己的命令：“跪下！”我们看到繁漪的眼神里流露出恳求周萍不要这样做的神情，而周萍一方面为繁漪痛苦的样子而不安，一方面在父亲的厉声催逼之下，茫然地拖着迟疑的步履，再一次走到圆桌前，准备向繁漪下跪。这时，我们看到，繁漪实在无法忍

受看着周萍给自己下跪,她强忍内心的痛苦,带着委屈而怨愤的情绪,一面说“我喝,我现在喝!”一面突然站起来,一口气把一碗药强喝下去。她放下药碗,走到周朴园所坐的大沙发的右侧,稍停片刻,随即用手绢掩面,大哭着快步由饭厅门跑下。

看过这段演出(或者看过其他戏剧演出),我们可以发现舞台呈现的戏剧性源于“观”与“演”的关系,它具有以下三个特征:

第一是距离感所带来的公开性与突显性。当我们在剧场里观看戏剧演出时,我们和舞台有一段距离。电影、电视的银幕和荧屏与观众之间虽然也有距离,但由于镜头变换的自由,随时有近、中、远景及特写镜头的出现,观众与演员之间的距离便不像戏剧那么明显。距离感会使事物更加公开与突显。生活中这种现象随处可见。正如俄国诗人塞·叶赛宁所说:“面对面看不清脸面,看大东西要拉开距离。”^①如果把几个人安排上台,面对观众,当中保持一段距离,会出现什么样的效果呢?从正面的、积极的意义上讲,这可以是表彰;从反面的、消极的意义上讲,这也可以是惩罚式的“示众”。但两者在公开性与突显性上是一致的,戏剧要的就是这种公开性与突显性。因此,对戏剧艺术来说,表演者与观看者之间的这段距离十分重要。因为这段距离,演员便找到了一种“进入演出”的感觉,他不再是生活中的“我”了,此其一;因为这段距离,观众便找到了观看的“一致性”,所谓“众目睽睽”,这便加重了事物被“观看”的分量,此其二;因为这段距离,便形成了“观”与“演”的关系,“假定性”的“契约”应运而生,舞台也就宣布自己是作为现实人生之“重影”的“另一世界”,此其三。有此三者,“看戏”之境得以立,所以这段距离被研究戏剧的人们称为“庄严的距离”。在这一前提下,“我们惯于把舞台(或电视荧光屏、电影银幕)视为有重

^① 转引自乌·哈里泽夫:《作为文学之一的戏剧》,莫斯科大学出版社1986年俄文版,第79页。

重要的事情将在其中展示出的空间；因此，它们抓住我们的注意力，使我们试图把那里发生的一切事都安排在一个重要的模式里，并且了解它作为一个模式的意义”^①。

这种距离感本来在戏剧的原初形态中是并不强烈的。例如，在人类早期的仪式活动中，由于观众的直接参与，距离是模糊的。但在戏剧形态的发展中，历史地形成了“观”——“演”之间的距离，这是戏剧艺术成熟与定型的标志。作为一个“重要的模式”，它决定着、制约着舞台艺术的一系列特征。在20世纪，戏剧艺术的革新者们在反对传统戏剧模式时，向这种“距离”提出了挑战，围绕所谓“第四堵墙”的论争，便直接与此相关。贝·布莱希特为了强化戏剧的理性教育功能，防止观众陷入所谓“舞台的幻觉”，主张打破“第四堵墙”，即取消观众与演员之间静观审美的距离，叫他们一块儿进行历史的叙事，所以他把自己的戏剧叫做“史诗剧”。黑格尔的诗学三分法（抒情诗、史诗、戏剧体诗）被他打破，他把戏剧归入了史诗。安托南·阿尔托的“残酷戏剧”，从演出上回归原始的仪式，当然也是不存在观演之间的距离的。但是，观与演之间的距离是客观存在的，其实一切距离反对者的戏剧演出，只是使这一距离变形，并未将其彻底取消。

第二是赋予表情、动作以恰如其分的夸张性。人有自我表现的本能，他会用自己的声音、语言（包括语气）、面部表情（包括五官的变化）、四肢的动作表达自己的意志、愿望以及各种情感等内心的东西。这种表达的力度之强、弱、显、隐之别，取决于两个因素：一是被表达的内心情感的强度，一是当事者与他的表情、动作的接受者（听众与观众）之间的关系（包括时空关系与数量对比关系）。面对一位知己，深夜私谈，内心又较平静，那必然是窃窃私语；然而如果光天化日之下，当众诉说，加

^① 马丁·艾思林：《戏剧剖析》（罗婉华译），中国戏剧出版社1981年版，第46页。

之心情又分外激动,那表达的力度自然就大,很可能是指天画地、声泪俱下。这种自我表现一旦进入戏剧舞台,其力度必然有所强化、有所夸张,以适应距离造成的公开性与突显性的要求,从而成为舞台呈现的戏剧性的重要特征。电影、电视的演员面对摄影机的镜头进行表演,他们表现情感的力度,一般说来与生活中原有的力度相当就可以了。但戏剧演员不同,他们要向处在一定距离之外的观众表现角色的言谈举止、音容笑貌,其表情、动作的幅度必须要大一些。因此,中外许多戏剧家大都认为,为了使舞台上的表情、动作在剧场的空间内得到传播,使每一个观众得以感知,演员对话、独白的声音与手势、表情的幅度都要加大、夸张。“某种感情与声音的强化,可能正是戏剧的美妙与诗意之所在”^①。当然,这种夸张必须是恰如其分的——通俗的说法,就是要对应“戏的火候”;学理的说法,就是要合乎戏剧艺术之美的创造的规律。仍以上述《雷雨》的“吃药”一节为例,繁漪强忍内心的痛苦,带着委屈而怨愤之情,在说“我喝,我现在喝”时,其面部表情与吐词的声音,都要加以恰如其分的夸张。接着,她愤而站起,一仰脖子,一气喝下苦药,放下碗,稍移步履,停立刹那,随即手绢掩面,大哭跑下,这一系列动作都要以观众看清——既看清外部动作又看清内心波澜为准,追求那种戏剧性夸张的“美妙与诗意”。过分了,则失真,给人以做作之感;不到位,则把戏演“温”了,达不到应有的效果。

这种夸张性,在不同的戏剧样式与不同的戏剧流派中,戏剧家对它的追求是各不相同的。在喜剧中,夸张性要大大地强于悲剧;在正剧中,夸张性一般说来不仅小于喜剧,也小于悲剧。现实主义戏剧要求夸张性以接近客观生活的真实为准,浪漫主义与现代主义戏剧则要求它更符合人的主观情感的强度。

^① 乌·哈里泽夫:《作为文学之一的戏剧》,莫斯科大学出版社1986年俄文版,第64页。

第三是合乎规律的变形性。变形,这是戏剧表演最原初、最核心的一个构成因素,舞台呈现的戏剧性是离不开变形性这一根本特征的。戏剧表演的第一箴言是“不要当自己”,换言之,也就是“成为另一人”。演员把本人变成了剧中的角色,这就是变形。变形的辅助手段是化装、服饰、道具、布景、灯光等,但主要靠的还是演员的语言、动作和表情。对表演者来说,变形是一种艺术创造,在成功的变形过程中,他完成了戏剧表演的任务,也获得了一种创造的满足感和愉悦感。

变形,分生活化变形与模式化变形两种。所谓生活化变形,是指按照生活中事物的本来样式进行变形,变出的新形象仍然是生活化的形象,顶多其声音、手势有所夸张、强化,但戏中的形象仍然是符合生活真实的。举例言之,朱琳(北京人艺演员)“变”成了侍萍(《雷雨》中周朴园的前妻),但侍萍的形象仍然是生活化的,她如今是周宅家仆鲁贵的妻子,某校女佣,她的言谈举止,尽管经过了朱琳带有夸张、变形性的表演,但她给观众的印象是真实的、生活化的。在这里,夸张稍有过分,人物就会被丑角化、喜剧化。至于模式化的变形,情况就完全不同了,它是通过极度的夸张,使形象凝固、定型,成为一个模式。它与生活中真实的形象大大地拉开了距离。古希腊悲剧和喜剧的演出,用面具完成变形的任务;演员戴上面具,或则用以转换角色,或则用以刻画人物;喜剧面具较悲剧面具更加多样。日本盛行于14—15世纪的能乐,其面具用以表现喜、怒、哀、乐各种表情。中国古代的傩戏,唐宋的“代面”(又叫“大面”)、“钵头”之戏,也都是用面具进行表演的。川剧中的“变脸”之术,正是以面具的迅速变换,以状人之情感的瞬息多变。所有这些,均是属于模式化变形这一类的。

中国传统戏曲的表演,有所谓“手、眼、身、步、法”:手即手势,眼指眼神,身是身段,步为台步,法便是总称以上四种技艺的方法。京剧中有与此大同小异的“五法”:“口、手、眼、身、步”。

在这里,变形均被模式化了。此外,戏曲的道白与哭、笑等情感表达方式,也是高度模式化的。我们看到,在戏曲舞台上,一声笑、一声哭、一举手、一投足,无不如歌似舞,追求美的形式,完全是一种远离生活本相的、具有高度游戏性与技艺性的模式。至此,戏之为戏的那种舞台呈现性,被发挥到了极致。

九十年来文明戏研究述评

顾文勋

文明戏,又称“新剧”或“文明新戏”,亦有“中国早期话剧”、“中国近代话剧”等叫法,一般是指“五四”之前的中国话剧早期形态。

衰落于“五四”前夕的文明戏,发端于戊戌变法,兴盛于辛亥革命;对文明戏的研究,则始于20世纪第二个十年的中期,迄今已有90年的历史。本文试图把这90年来文明戏研究的基本情况、主要成果、发展轨迹、经验教训加以回顾、盘点、梳理、总结,以对今日深化该课题的研究有所裨益。文中谬误、遗漏之处,敬请方家批评指正!

一 研究概况

最早探讨文明戏的文章,差不多都发表在1914年前后创刊的《歌场新月》、《游戏杂志》、《民权素》、《新剧杂志》、《繁华杂志》、《娱闲录》、《俳优杂志》、《剧场月报》、《余兴》、《戏剧丛报》等杂志上,冯叔鸾还把自己这方面的文章收入其1914年出版的《啸虹轩剧谈》里。这些文章大多带有“戏评”痕迹,而且大多用

的是传统戏曲的审美观念和范畴概念,但它们关于“新剧”的认识、看法、建议,基本上是针对当时文明戏的实际状况提出来的,可以看作是文明戏研究的首批成果。其中值得细读的,有义华的《〈新剧杂志〉序言一》、《一年来上海之新剧》,季子的《新剧与道德之关系》、《新剧与小说之关系》、《新剧与文明之关系》、《论新剧》,秋风的《〈戏剧丛报〉发刊辞》、《维持新剧计划》,啸天的《我之论剧》、《论新剧宜扩充范围》、《论女子新剧广义》,瘦月的《中国新剧源流考》、《新剧原于理想说》,江郎的《新剧之必要条件》、《脚本与小说》,云父的《对于新剧之三大主张》,许豪士的《最近新剧观》、《新剧角色与其资格》、《忠告新剧家》,叔鸾的《新旧剧根本上之研究》、《戏学讲义》,剑云的《海上新剧界一年来之现象》、《新剧概论》、《新剧平议》,秋魂的《新剧刍议》,无瑕的《新剧罪言》,陶报癖的《余之新剧观》,君跃的《剧学镜原论》,遏云的《新剧之前途》,昔醉的《论各新剧社营业失败之原因》,魂郎的《北京新剧失败之原因》,奚溥才的《光大剧学应取何种主义乎》,张霆潮的《今日新剧家之十要件》,晓峰的《新剧公会成立纪事》,振公的《女子新剧团之过去历史》,等等。1914年出版的朱双云的《新剧史》,逐年逐月记述己亥年(1899年)十一月以来文明戏的重要活动和事件,实为第一部文明戏史著;书中刊载的一些剧照和“新剧家”的传记、佚闻,也极具史料价值。同年出版的范石渠的《新剧考(第一集)》,辑录了7个文明戏剧目的幕表(对其不合理处有所修正),并详细叙述了各剧本事。《新剧杂志》中的《剧史》,以及出版于1919年的《新剧考证百出》,也辑述了文明戏部分剧目的故事情节。收载于1918年出版的《菊部丛刊》的《六年来海上新剧大事记》(义华)、《春柳始末记》(痴萍)、《启民社始末记》(菊园)、《民兴社始末记》(寄尘),概述了文明戏运动及一些重要社团的历程,都具有珍贵的史料价值。《菊部丛刊》及同年创刊的《梨影杂志》、《春柳》刊有不少文明戏评论文章,如《新剧经验谈》(正秋)、《新剧与新剧

家》(马二先生)、《晚近新剧论》(剑云)、《新剧界之根本主张》(剑云)、《新剧之三大要素》(昔醉)、《新剧家读脚本之讨论》(昔醉)、《新剧加唱与幕外问题之商榷》(剑云)、《新剧杂话》(剑云、秋星、昔醉)、《论戏剧与社会之关系》(翼)、《新剧之悲观》(进)、《论今日之新戏》(李涛痕)、《春柳社之过去谭》(春柳旧主)、《新旧剧难易之比较》(齐如山)、《论新剧之难更难于旧戏》(涛痕),等等。其中对文明戏兴衰的经验教训的总结和检讨,已具有历史反思意识。南开学校师生在编演新剧的同时,对戏剧理论的研究也十分活跃。其中尤为突出的,可视为南开早期戏剧理论代表作的,是周恩来写于1916年的《吾校新剧观》。这篇四千多字的论文,以社论的形式连载在南开的《校风》周刊上,它不仅总结了南开多年来编演新剧的经验,而且以当时罕见的高瞻远瞩的目光,从考察中国传统戏曲和欧美戏剧发展潮流的双重角度,评价和总结了文明戏的现状,也指出了它的未来,提出了一系列有针对性和预见性的观点。

“五四”新文化运动中,“文学革命”的一些先驱如陈独秀、钱玄同、刘半农、胡适、周作人、傅斯年等,以《新青年》为阵地,向传统旧戏发动了猛烈的攻击。继之,1921年成立的第一个“爱美的”戏剧团体民众戏剧社,也在其自己的刊物——《戏剧》上激烈抨击旧剧特别是“假新戏”即堕落了文明戏。郑振铎认为,那些搞文明戏的,“他们形式上虽把中国旧剧的场面改过,也去了锣鼓,也添了布景,也脱了龙袍,‘然而精神则犹是也’。他们仍旧是海淫,仍旧是海盗,仍旧是提倡迷信”^①。沈雁冰尖锐地指出,“现在的‘文明戏’始终还是‘旧戏’一般的东西,或更不及‘旧戏’的重要原因”,乃在于“思想上的不曾变换”^②。曾为“新剧家”的陈大悲、汪仲贤、徐半梅、沈冰血也纷纷撰文,

① 郑振铎:《光明运动的开始》,《戏剧》第1卷第3期(1921年7月)。

② 雁冰:《中国旧戏改良我见》,《戏剧》第1卷第4期(1921年8月)。

指责“假新戏”与“旧戏”“虽然面目不同,骨子里实在一样,都是代表中国这野蛮、齷齪、愚蠢、荒谬,……一部不进化的大历史”^①;“说的,都是不像人的话;表现的,都是不像人的动作”^②。《新青年》和《戏剧》对传统旧戏和文明戏的批判,尽管不无偏颇失当之处,但在当时的历史条件下,不仅对现代戏剧观念的确立和新兴话剧的发展起了促进作用,而且开创了文明戏研究的新局面,即以西方现代文化思想观念作为理论武器和参照系来观照、思考、评析文明戏。到了30年代左翼戏剧时期,文明戏研究中更有了阶级意识和社会学的分析方法。分别发表于1929年、1930年、1933年的洪深的《从中国的新戏说到话剧》、郑伯奇的《中国戏剧运动的进路》、马彦祥的《文明戏之史的研究》和谢寿康的《中国底戏剧运动》,都着重从艺术与时代及社会、政治的关系来阐释文明戏兴衰的历史必然性,对文明戏运动的实质的把握比前人较为准确了。陈大悲写于1919年的《十年来中国新剧之经过》、冰血发表于1921年的《十年来的回忆》、鸿年写于1922年的《二十年来之新剧变迁史》、天行发表于1923年的《北京新剧经过史》、欧阳予倩写于1929年的《自我演戏以来》,则侧重记述文明戏的演变过程。汪优游(汪仲贤)写于1934年的《我的俳優生活》,生动地忆述了文明戏初起时的情况。这些文章皆出自文明戏运动亲历者之手,有他们的所见所闻所感,弥足珍贵。连载于1935年12月8~9日《天津益世报》的《南开新剧团略史》,叙说了南开学校自1909年开始26年来的演剧活动。“五四”时期,《新青年》、《晨报》、《每周评论》、《新潮》、《春柳》、《新民意报》等报刊,特别是南开出版物如《校风》、《南开日刊》、《南开周刊》,都曾刊登过南开剧本或南开新剧演出的报道和评论,但在社会上公开发行的报刊上系统介绍南开新剧团的历

① 陈大悲:《爱美的戏剧·概论》,《晨报副镌》,1921年4月20日。

② 冰血:《十年来的回忆》,《戏剧》第1卷第4期(1921年8月)。

史,该文是第一篇。

从1937年抗日战争打响到1966年文化大革命爆发,这30年间文明戏研究的成果主要是一些文明戏运动亲历者所写的回忆文章,如林天民的《三十年来我们的新剧运动》、朱双云的《初期职业话剧史料》、熊佛西的《戏剧生活的回忆——记民国初年的文明戏》、周剑云的《剧坛怀旧录》、徐半梅的《中国话剧诞生史话》和《话剧初创期回忆录》、梅兰芳的《戏剧界参加辛亥革命的几件事》,特别是欧阳予倩的《回忆春柳》和《谈文明戏》,不但提供了大量的史料,而且对文明戏及其诸多社团作了比较全面系统的评述。《谈文明戏》还论述了文明戏与通俗话剧、滑稽戏的关系。关于这两个问题,发表于1957年的几篇论文,如赵铭彝的《对通俗话剧和滑稽戏一些问题的看法》和《通俗话剧的来历及其艺术特点》、徐卓呆(徐半梅)的《漫谈通俗话剧》、马前的《谈通俗话剧的传统》,也都作了阐述。这30年间关于文明戏的研究,还出现在一些中国戏剧、文学史专著中。戏剧史著列专章论述文明戏,这在1927年出版的佟晶心的《新旧戏曲之研究》,尤其是1934年出版的卢翼野的《中国戏剧概论》中已作了尝试,而在这30年间得到发展,不仅戏剧史著,而且一些文学史著也以专章或专节论述文明戏。相对地说,这些史著中对文明戏的论述最为全面、深入的,当推张庚于1954年发表的《中国话剧运动史初稿(第一章)》,以及中央戏剧学院与上海戏剧学院于1962年联合编著的《中国话剧运动史纲》;可惜前者刚问世便遭到批判,后者是未能正式出版的油印本。另外还值得一提的是,1957年,为纪念中国话剧诞生50周年,田汉、张庚、赵铭彝分别发表了《中国话剧艺术发展的径路和展望》、《半个世纪的战斗经历》、《话剧三十年概观(1907—1937)》,这些文章对文明戏也都有所论述。

“文革”十年,文明戏的研究完全停顿,一片空白。

“十年浩劫”之后,中国历史跨入了一个拨乱反正、全面复

苏的新时期,文明戏研究也跃上了一个蓬勃发展、成果迭出的新阶段。首先,研究的领域大为扩展。研究者的目光从过去主要盯着上海的文明戏活动而扩大至北京、天津、江苏、安徽、湖北、四川、陕西、贵州甚至香港、台湾、日本、东南亚等地,文明戏社团及其人物、剧目的研究范围也随之拓宽,其中最引人注目的是对南开学校新剧团及其倡导者张伯苓和负责人张彭春的研究、对周恩来青年时代的戏剧活动及其论文《吾校新剧观》的研究、对南开剧作《一元钱》、《一念差》特别是《新村正》的研究,以及对中国话剧的先驱者——弘一大师李叔同的研究。其次,研究的水平大为提高,涌现出不少材料翔实、分析深入、论述严密、富有创见的论文和专著。其中,有着力探究文明戏的来源和文明戏兴衰缘由的,如柏彬的《我国话剧的来源及其形成的探索》、丁罗男的《论我国早期话剧的形成》、王卫民的《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》、郭英德的《中国现代话剧的形成及其启示》、刘小林的《近代经世思潮与中国话剧的形成》;有专门论述文明戏的美学思想、戏剧形态、演出形式、社团流派及其人物、剧目的,如焦尚志的《中国早期话剧美学思想初探》、张幼梅的《文明戏形态初探》、袁国兴的《论早期中国话剧的艺术形态演进》、李畅的《中国近代话剧舞台美术片谈》、王卫民的《我国早期话剧流派述略》、马明的《张伯苓与南开新剧团》、江俊伟的《周恩来与早期现代戏剧》、夏家善等的《新发现的我国话剧运动初期的两个剧本——南开新剧团早期编演的〈一念差〉和〈新村正〉》、苏关鑫的《春柳社》、黄爱华的《春柳社研究札记》、《李叔同:20世纪中国戏剧改革的先锋》和《李叔同早期戏剧活动考论》、王立兴的《李叔同早期的戏剧活动》、黄殿祺和王彤的《中国话剧奠基人——李叔同》、丁罗男的《“通鉴学校”及早期话剧教育》、夏菁和王烨的《留日学生春柳派与近代上海的脆弱情缘》、谭丽娟的《浅论春柳悲剧的特点》、孙宜学的《春柳派演剧的悲剧情调》、韩素玲的《论早期话剧的悲剧特征》、袁国兴的

《论辛亥革命前后的喜剧创作》、刘普林的《论我国早期话剧——文明戏的创作》；有着重探讨文明戏与传统戏曲尤其与外国戏剧的关系的，如江上行的《滑稽戏和文明戏的血缘关系》、袁国兴的《早期中国话剧形态与日本新派剧》和《外来影响与中国近代戏剧变革模式的演进》、费伟民的《中国话剧的兴起与外国戏剧的关系》、胡星亮的《论20世纪初中西戏剧的初次遇合——杂合：异质戏剧接受的错位》、孙石月的《清末留日学生与话剧的传入》、刘方敏的《早期话剧与外国戏剧》，以及分别由田本相、范伯群和朱栋霖主编的《中国现代比较戏剧史》和《1898—1949 中外文学比较史》中的有关篇章。黄爱华的《我国文明新戏对日本戏剧的借鉴》、《文明新戏学习日本新戏的历史经验》、《近代日本戏剧对中国早期话剧演剧风格的影响》、《论日本近代戏剧对中国早期话剧创作的影响》等论文，特别是她在其博士学位论文的基础上扩充、完善而成的专著《中国早期话剧与日本》，对文明戏与日本新派剧、新剧之关系作了细致的考证、深入的探讨和明晰的描述，揭示了中国戏剧现代化初期借鉴西方戏剧的曲折历程；有对文明戏作历史评价的，如陈骏涛的《中国早期话剧的历史评价》、袁国兴的《早期话剧发展的几个特点及其对“五四”戏剧和文学变革的影响》、薛晓金的《文明戏的积极意义》、胡星亮的《论新剧革命》、叶再春的《早期话剧的“现代性”思考》；有对文明戏进行全面系统研究的，如《中国现代戏剧史稿》（陈白尘、董健主编）、《中国话剧通史》（葛一虹主编）、《中国话剧史稿》（柏彬著）、《中国话剧史》（吴若、贾亦棣著）、《中国古今戏剧史》（李万钧主编）等史著中的有关章节，特别是袁国兴的博士学位论文《中国话剧的孕育与生成》，更是正式出版的第一部文明戏论著，它与刚才提到的晚它8年面世的《中国早期话剧与日本》，代表了20世纪文明戏研究的最高水平；此外，还有对文明戏研究的状况进行评述的，如张俊才的《近代话剧研究述评》、袁国兴的《早期话剧研究的态势和潜

能》、田本相和焦尚志合著的《中国话剧史研究概述》中的有关部分。至于包天笑的《春柳社与李叔同》，郑逸梅的《清末的“新剧”及其他》，余笑予的《回忆武汉的新剧运动》，邓天澜口述、谈雯整理的《武汉新剧印象》，王永德的《中国早期话剧运动的新篇章——介绍周恩来同志青年时代的话剧活动》，夏家善、崔国良、李丽中合编的《南开话剧运动史料》，陈丁沙的《春柳社史记》，麻国钧的《〈黑奴吁天录〉在东京演出时的幕前致词——“春柳”等艺术剧社及其同仁逸史摭零》，张光福的《广东早期话剧概述》，王卫民编的《中国早期话剧选》，左莱主编的《中国话剧史大事记》中的第一编《中国的早期话剧》，梁淑安编的《中国近代文学论文集（1919—1949）·戏剧卷》中的有关篇目，李晓主编的《上海话剧志》和董健主编的《中国现代戏剧总目提要》中的有关条目，魏绍昌主编的《中国近代文学大系·史料索引集》中的有关史料，顾文勋的《“文明新戏”剧目汇览》等，则代表了文明戏史料发掘和整理的新成果。

二 热门话题

90年来，文明戏研究的视野涉及对象的不少方面，其中有些问题是众多研究者都感兴趣或十分关注的，引起他们热烈的讨论。我们不妨把这些问题称为文明戏研究中的“热门话题”。

1. 文明戏的本源

这个问题，是文明戏研究中讨论最多、争议最大的问题。

当年的“新剧家”及“评剧家”们对文明戏的源头就有三种不同的说法：

(1)上海学生演剧。出版于1914年的《新剧史》^①，一开头记述的便是1899年上海基督教约翰书院和徐家汇南洋公学的

^① 新剧小说社出版。

学生演剧活动。其意正如周瘦鹃为该书作的序文所说,“朱双云……辑《新剧史》行世,自新剧创始以迄于今十稔年间之历史,一一笔之于书”,即朱双云认为文明戏发端于1899年上海学生演剧。1922年4月开始在《戏杂志》上连载的《二十年来之新剧变迁史》,虽不赞同将圣约翰书院学生“纯操英语”编演“泰西故事”“指为文明新剧之鼻祖”,但断言“新剧发源之时代,盖已二十多年”,“中国式之新剧,如今日所演者,其发源之地,则为徐家汇之南洋公学,时为前清庚子年”。1918年,秋星写的《新剧杂话》、郑正秋写的《新剧经验谈》、管义华写的《六年来海上新剧大事记》^①,也都说“新剧之兴,倏将二十载”,“其初始于各学校”。

(2)日本戏剧。瘦月1914年写的《中国新剧源流考》^②指出,文明戏源于“日本派之输入”。同年,沈所一的《劝学篇》^③说:“满清季世,有春柳社者,发起于东京。顾其所谓新剧者,日本戏剧也。”卓杲(徐半梅)在1939年发表的《话剧的胚胎时代与摇篮时代》^④一文中也说:“中国人第一次演话剧,不在国内,而在日本东京。”“‘新剧’二字,完全根据日本的新派剧而来,因为当时提倡此道的,都是几个留日学生。”

(3)西洋话剧。马二先生(冯叔鸾)1914年写的《戏学讲义》^⑤提出:“今时戏之大别有二,即旧戏与新戏是也。……新戏云者,谓模仿西洋派之戏。此种戏流行未久,故以新戏名之。”欧阳予倩在发表于1958年的《谈文明戏》^⑥一文中认为:“文明戏——也就是初期话剧——是用了外来的戏剧艺术形式,从自己的土地上长出来的东西”,“中国的初期话剧从日本间接学习

① 这三篇文章均载于周剑云主编的《鞠部丛刊》,交通图书馆1918年版。

② 载《新剧杂志》第1期(1914年5月)。

③ 载朱双云著《新剧史》。

④ 载《戏剧杂志》,1939年第2卷第1期(1939年1月)。

⑤ 载《游戏杂志》第9~16期(1914年7~12月)。

⑥ 载《中国话剧运动五十年史料集》第1辑,中国戏剧出版社1958年版。

了欧洲浪漫派戏剧的创作方法”。

既然当年的“新剧家”及“评剧家”们对文明戏的来源也各说不一，这就难怪没有亲身参与新剧活动的文明戏研究者们对于这个问题的看法就有分歧了。不过应当指出的是，上述“新剧家”或“评剧家”的种种说法，大多未作充分论证甚至根本没有论证，而下列研究者的看法，则基本上是经过仔细考辨才得出的。

一般说来，研究者们都承认，文明戏的形成，受中国传统戏曲改革和外国戏剧的双重影响。但中国戏曲和外国戏剧有不同质的规定性，二者何为文明戏的本源，研究者们有不同的见解：

一种意见认为，文明戏不是“舶来品”，而是中国传统戏曲演变的必然结果。

赵铭彝在《话剧运动三十年(1907—1937)概观》^①中提出：“中国现代话剧，是从中国传统的戏曲基础上吸收西洋的话剧逐渐发展起来的。”或许因为该文不是专论文明戏起源问题的，作者未对所提观点详加论证，所以缺乏说服力。

丁罗男读研究生时写的《论我国早期话剧的形成》^②，从两个方面(一是“从早期话剧的主流看源头”，二是“从早期话剧的艺术特点看成因”)展开充分的论述，由此得出结论：“无论进化团派还是春柳派，无论改良戏曲(时事新戏)还是改良歌舞伎(新派剧)，都可以在中国传统戏曲中找到直接的或间接的渊源关系”，所以，“早期话剧是在改良戏曲的基础上接受了日本新派剧的影响而逐步形成的”。

另一种意见认为，文明戏是外来的戏剧形式。

文明戏研究者大多持这种意见，其中的大多数还认为，文

① 载《戏剧论丛》1957年第3辑，中国戏剧出版社1957年版。

② 载《戏剧艺术》1981年第3期。

明戏是春柳社学习日本新派剧的产物,而“日本新派戏的蓝本是欧洲浪漫派的戏剧”^①,即是说,文明戏是由春柳社从日本传入的欧洲戏剧发展、演变而成的。长期以来,特别是上个世纪50~70年代,这种看法带有相当的普遍性,几成“定论”。

中国历史进入新时期以后,这个“定论”受到挑战。柏彬发表于1979年的《我国话剧的来源及其形成的探索》^②,虽然也认为“早期话剧是……由春柳社从日本传入的新派剧演变而成的”,但指出日本新派剧“是由日本的旧剧歌舞伎派生出来的一种政治宣传戏”,“而不是欧洲输入的新型剧种”。

王卫民在发表于1986年的《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》^③中,对历来关于文明戏来源的种种说法一一作了辨析,认为文明戏既不是“来自近代的戏曲改良”,也不仅仅是“来源于日本新派剧”,更不是“由传统戏曲渐变出来的”,而是“始自上海学生演剧,而上海学生演剧又来源于西方话剧和日本新派剧”;由于日本新派剧“和西方话剧一脉相承”,“所以笼而统之称我国早期话剧来源于西方也是可以的”。

也有下列一些研究者,对文明戏起源的“定论”作了必要的补充,更准确的说,是使之有了新的发展。

2001年出版的黄爱华的专著《中国早期话剧与日本》^④提出:“文明新戏来源于日本新派剧,文明新戏在其形成的过程中又接受过日本新剧的影响,日本新派剧和新剧是同时综合性地影响了中国早期话剧。”该书还认为:“中国最早的两个文明新戏团体”——“春柳社、春阳社接受新派剧的形式的时候”,新派剧已经“具备了‘近代话剧’的形态特征”,“故文明新戏从日本新派剧那儿接受来的,实际上是西方戏剧形式和美学原则,日

① 欧阳予倩:《谈文明戏》。

② 载《戏剧艺术》1979年第2期。

③ 载《戏剧》1986年第2期。

④ 岳麓书社出版。

本新派剧只是‘躯壳’、媒介，西方戏剧才是‘精髓’、目标，日本新派剧在西方戏剧输入中国的过程中不过是起了‘载体’和‘介质’的作用”；“而之所以要强调中国早期话剧‘来源于’日本新派剧，则是因为日本新派剧……拥有自己独特的发展历史和艺术特征。文明新戏除了通过日本新派剧接受了西方戏剧形式和美学原则外，也同时承袭、吸纳了一些日本新派剧的固有成分”，这些成分“不是西方近代戏剧所固有的”^①。

《南开话剧运动史料(1909—1922)》的编者夏家善等在《南开早期话剧初探》^②一文中提出：“我国的话剧艺术形式，主要是从两条渠道输入的：一是春柳社从日本间接移植到我国的以上海为中心的南方各地流行的话剧；一是南开新剧团从欧美直接移植到我国的以天津为中心的北方流行的话剧。这两条渠道汇合，形成了我国早期的话剧艺术。”

袁国兴的博士论文《中国话剧的孕育与生成》(1991年答辩，1993年出版)^③和田本相主编的《中国现代比较戏剧史》^④之第一编(袁国兴将自己的博士论文浓缩而成)对“两条渠道输入说”作了修正，认为：“南开新剧直接得益于欧美戏剧的启迪，同时也受到了南方戏剧活动的鼓舞；南方新剧受日本的影响更多，同时也得到了欧美戏剧的沐浴。在舞台诸因素方面从日本得到的多一些，在文学意蕴上受西方的熏染更浓。”^⑤

2. 文明戏产生和兴盛的缘由

这个问题，早期的研究者只是在谈论新剧的其他问题时有所涉及，譬如，季子在《新剧与文明之关系》^⑥中说：“新剧之发

① 该书第307～308页。

② 载《南开话剧运动史料(1909—1922)》，南开大学出版社1984年版。

③ 台湾文津出版社出版。

④ 文化艺术出版社1993年版。

⑤ 《中国现代比较戏剧史》第8页。

⑥ 载《新剧杂志》第1期(1914年5月)。

展,非新剧之力也,乃文明之迫压使然也;亦非文明之迫压也,乃文明之实现藉新剧以表示耳。”瘦月在《新剧源于理想说》^①中认为:“新剧既无唱工,而犹能博社会之欢迎者,良以其宗旨正大,戏情不涉邪淫,能于广场中发人深省,立懦廉顽。”

左翼戏剧运动开展以后,对这问题的探讨开始了。洪深写于1929年的《从中国的新戏说到话剧》^②提出:“当时的文明戏,何以能如此的受人欢迎,是一个值得研究的问题。我个人以为一方面固然是戏剧艺术的力量,一方面也因为观众的迁就,与环境的有利。在一个政治和社会大变动之后,人民正是极愿听指导,极愿受训练的时候。他们走入剧场里,不只是看戏,并且喜欢多晓得一点新的事实,多听见一点新的议论,而在戏剧者(编剧、演剧、排剧布景的人),此时也正享受着绝大的自由,一向所不能演出,不敢演出的戏,此时都能演了。”马彦祥在1933年发表的《文明戏之史的研究》^③中,在引述了洪深的这段话后补充说,“当时的一般文明戏的演员,也确是大半都受过教育”;“并且所演各剧,亦均以改良社会,提倡教育相号召”。

张庚发表于1954年的《中国话剧运动史初稿(第一章)》^④,同样强调“话剧是随着革命生长起来的戏剧,它和革命的关系十分紧密”。该文还认为,当时“人们所追求的,不是一种戏剧的新形式,而是在舞台上表现新生活的强烈要求的实现”。“他们曾企图用旧剧的形式去表现新生活而没有成功”,这样,“当他们发现日本的新派剧在内容上和自己想要表现的是那么相近,而形式上又是那样适合于表现这种内容的时候,他们才毫不犹豫地把它学习过来了”。文章进而指出,“在学习过程中,他们仍然克服了一些硬搬的毛病,仍然适当地和我国戏剧习惯

① 载《新剧杂志》第2期(1914年7月)。

② 载《现代戏剧》第1卷第1期(1929年5月)。

③ 载《矛盾月刊》第1卷第5、6期合刊(1933年3月)。

④ 载《戏剧报》1954年第1~4号。

的某些传统联接了起来”,使所演的戏适应了“观众喜闻乐见的传统习惯”。该文问世后即受到批判,但它提出的上述观点却为后来的研究者普遍接受。比如,王卫民的《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》就认为,文明戏这一“外来的戏剧形式”之所以能“迅速地兴旺发达”,其原因不外有三:“第一,配合了辛亥革命”;“第二,迎合了广大人民群众的思想愿望”;“第三,形式新颖,通俗易懂”,“在西方话剧形式的基础上,尽可能地向传统戏曲靠拢”。

陈骏涛写于20世纪60年代而于1980年“公诸于世”的《中国早期话剧的历史评价》^①则提出:“如果认为中国戏曲固有的程式,一定会阻碍它去表现现实生活,这是没有依据的。”“中国戏曲中虽然没有类似近代话剧的这种形式,但却存在着若干与近代话剧相近的因素,……这是中国戏剧能够接受近代话剧的一个条件。”因此,该文认为,“早期话剧的出现是有现实基础的,它受到旧民主主义革命的促进,在戏曲变革的基础上产生;早期话剧的出现是有历史原因的,即中国戏剧有接受近代话剧的条件和要求”。

丁罗男的《论我国早期话剧的形成》,指出陈骏涛既说“早期话剧是外来的”又说它“在戏曲变革的基础上产生”的说法“在逻辑上显然自相矛盾”,但承认“他对中国戏曲蕴藏的话剧因素,以及文明戏与之继承关系讲了不少很好的意见”。丁文认为:“早期话剧之所以会走改革戏曲和借鉴日本新派剧的道路,完全是由近代社会的历史条件造成的。一方面,当时欧洲现实主义话剧还没有正式介绍到中国,国内的新剧工作者自然从丰富的传统戏曲遗产中寻找适合表现斗争生活的形式,而留日学生们也首先看中了接近于戏曲的新派剧。另一方面,早期话剧形成的过程正处于‘戊戌政变’到辛亥革命阶段,这正是资

^① 载《文艺论丛》第11辑,上海文艺出版社1980年版。

产阶级改良派和革命派思想交替混杂的时代。虽然孙中山为首的资产阶级革命派在政治上具有越来越大的优势,但在文化方面的影响却不如康、梁为首的改良派那么深广,在许多情况下,他们甚至拿改良派的启蒙思想和文化主张来充当自己的武器,这就不可避免地使旧民主主义的文化包括早期话剧在内,重重地涂上了改良色彩。”

而绝大多数研究者认为,文明戏不同于改良戏曲,它是在资产阶级革命派的政治思想影响下产生和发展起来的一种新型戏剧艺术;汲取传统戏曲的某些形式,不是文明戏产生的缘由,而是这种外来艺术样式能够在中国的土地上生存和发展的原因之一。如柏彬就在其专著《中国话剧史稿》^①中明确指出:“早期话剧从它诞生开始,就有效地宣传了资产阶级民主派的革命思想。”“早期话剧所以能得到发展的原因,是在于它于当前的革命斗争有了密切联系,并与传统艺术有了结合。”^②

袁国兴的《中国话剧的孕育与生成》,“从‘欧风东渐’,经过‘日本的冲击波’、‘西方疑惑’和自身的‘艺术学步’到‘走出襁褓’,对于话剧中国舶来品在中国这块土地上生殖繁衍的历程,进行了周详的考察”^③。它“是以生成中国现代文学、文化的整个中国近代文化发展过程作为背景来研究话剧的诞生的”^④。该书的第一章——相当于绪论或总纲——就提出了令人耳目一新的观点:“从近代中国人借鉴西方戏剧,呼吁改良、倡言革命的出发点和理论主张上看,找不出更多的必须移植话剧的理由。变革社会,教育群众,编演现实的‘活历剧’,这些被人不厌其烦地论述,反复宣传,几乎成为口头禅和戏剧‘信仰’的最一

① 上海翻译出版公司 1991 年出版。

② 该书第 16、38 页。

③ 孙中田:《〈中国话剧的孕育与生成〉序》。

④ 濑户宏:《文明戏(中国早期话剧)研究史的几个问题——以袁国兴和黄爱华近著为中心》,《杭州师范学院学报》2003 年第 2 期。

般也是最高目的,不一定非得移植话剧才能达到。从接受效果和影响的深广面上考虑,改良戏曲,可能更适宜……但是中国人并不满足于此,他们还要移植话剧。除了戏剧变革过程中遇到的一些羁绊,使得‘新剧’家们不得不走向这条道路而外,还有整体的社会外倾心态制约、决定了这一点。虽然人们并没有特别注意地从这个方面去找原因,但实际上,它却是使‘影响’走得更远、更明显、更出格的原动力。”^①

3. 文明戏的发展阶段

研究者们对文明戏的发展阶段的划分不尽相同。

(徐)半梅发表于1945年的《中国话剧诞生史话》^②,把19世纪末旅沪侨民和上海学生演剧到1907年春阳社演出《黑奴吁天录》、1908年春阳社演出《迦茵小传》到1910年、1911年武昌起义到1920年左右,分别称为话剧的“胚胎期”、“哺乳期”和“摇篮期”。

欧阳予倩的《谈文明戏》,“把新剧的创始到衰落”“分为三个阶段”:“1907—1911年为创始时期”,“1911—1917年为发展兴盛时期”,“1917—1924年为日趋衰败时期”。

陈骏涛的《中国早期话剧的历史评价》,分别评价了“1907—1913年”、“1913—1919年”的“话剧的基本倾向”,它是将文明戏的历程分为兴盛和衰落两个阶段的。

王卫民的《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》认为:“我国早期话剧……自1899年到1919年前后,大致可分为萌芽、兴盛、衰落三个时期。”19世纪末至20世纪初上海学生演剧为文明戏萌芽期;1907年春柳社首演到1914年剧社林立是文明戏兴盛期;1915年至1916年春柳剧场与民鸣社相继解散,文明戏步入衰落期。

^① 该书第6~7页。

^② 载《杂志》第15卷第1~3期(1945年4~6月)。

田本相主编的《中国现代比较戏剧史》则认为,“从话剧传入到中国到辛亥革命前夕”是文明戏的“初始期”;“辛亥革命前后”是文明戏的“扩张期”;“辛亥革命高潮过后,新民社异军突起”,到“五四”前夕,是文明戏的“鼎盛衰落期”。

不难发现,文明戏发展阶段的不同划分,原因在于研究者对两个问题的看法有分歧。一个问题是,是将1907年春柳社在日本演出《茶花女》第三幕还是将此前上海已有的学生演剧作为我国话剧运动的开端,而这问题实质上是由于研究者对文明戏的本源持不同见解造成的。这在前面已谈过,兹不赘述。另一个问题是,对“甲寅中兴”怎样认识,而这问题的关键主要在于如何评价风行于1914年前后新剧舞台上的家庭戏。

在甲寅即1914年,“新剧家”及“评剧家”们对当时新剧界的景象就有不同的看法。褒者如昔醉,他说:“新剧发达,一日千里,气吞山河,风行寰宇,至今而可谓盛矣。”^①贬者如啸天,他说:“奈何今日我国之自称新剧大家,以教育社会为前提者,其所演剧,除家庭儿女外无剧本,除妒杀淫盗外无事实,除爱情滑稽外无言论……且所演家庭剧亦未能导人为善(如《三笑》、《珍珠塔》、《双珠凤》等剧,是直导人为穿穴箭墙且若提倡多妻主义者)。”^②毁誉参半者如剑云,他说:“今日为新剧最发达之时代,亦即新剧最危险之时代;为新剧最光明之时代,亦即新剧最黑暗之时代。”^③

后来的研究者大多对“甲寅中兴”持否定的态度。认为1913—1919年是文明戏的衰落阶段的陈骏涛在《中国早期话剧的历史评价》中的有关论述颇具代表性:“所谓‘中兴’,不过是在革命低潮情况下出现的一种表面的繁荣,其基本倾向乃是与反帝反封建的旧民主革命的要求相背离的”;“家庭戏在当时是

① 《解散女子新剧社感言》,《繁华杂志》第1期(1914年9月)。

② 《编新剧宜扩充范围》,《新剧杂志》第1期(1914年5月)。

③ 《新剧概论》,《繁华杂志》第3期(1914年11月)。

最风行的。表面看来,这些家庭戏的内容也是在揭露黑暗,并且多少流露出对旧势力的某种不满。但它大多采用自然主义的方法,对罪恶行为和污秽情节和盘托出,以投合看客的口味。这些剧目在渲染淫恶生活的同时,还宣扬了封建道德观念和因果报应思想;“这一时期的哀情戏和言情戏,则完全抛弃了原先的批判的锋芒,又大大发展了它们的消极面”;总之,“所谓‘中兴’,只是表象,透过这层表象,我们看到话剧正在走下坡路”。

而欧阳予倩认为,“从1913到1916年的下半年,可以说是新剧的最盛时期”,“在这个时期新剧在演出方面不仅是量的增加,而且是质的不断提高”。当时上演的一些家庭戏,像《恶家庭》、《火浣衫》,“只追求情节的复杂离奇,追求廉价的舞台效果”,“不近人情”,“没有是非”,但也有“几个比较好的戏”。“家庭戏也不一定就不好,通过家庭戏也可以反映社会问题,政治问题”;“还有就是对于当时的家庭生活和围绕着家庭的一些人物,演员们比较熟悉,因此就容易演得像。演员在演家庭戏当中得到锻炼,便创造出许多鲜明的人物形象”,这“就把新剧从只注重言论的类似活报式化妆演讲式的表演,引到了反映日常生活,刻画人物,这是一个进步。这样就把新剧作为一个新型的剧种肯定下来了”^①。

王卫民在《我国早期话剧的来源、兴盛、衰落》中则对被称为“奠定新剧中兴之基”的《恶家庭》给予肯定的评价,认为“该剧揭露了清末官场的黑暗,也隐约地讽刺了民国初年的一些官僚政客,接近于当时的谴责小说。它故事性强,情节曲折,且有一定的教育作用”。

《中国现代比较戏剧史》也认为,新民社倡演的“家庭戏”,“进一步淡化了自话剧诞生以来的高台教化观念,题材倾向于

^① 欧阳予倩:《谈文明戏》。

市俗生活,与普通观众的心理距离进一步缩小”,“凸现了戏剧的娱乐性和表现性”。“继起的民鸣社等都助长了这一倾向,遂造成了新剧的一时繁荣”^①。

4. 文明戏衰落的原因

最早的一批研究文明戏的成果,即1914年前后面世的谈论文明戏的文章,大多都要指出当时新剧界的一些弊病,并开出相应的处方,比如“新剧家”要有社会责任心,要注重人品,要悉心研究剧学,演戏要有剧本,等等。但正如瘦月在《对于新剧之三大主张》一文^②的按语中所说,“奈言者自言,而听者终觉如西风之吹马耳”。因此当时“言者”所指出的种种弊病,也可看作是早期研究者对文明戏衰败的原因的“预言”。昔醉1914年总结的“各新剧社营业失败之原因”^③,计六条,即剧情雷同、人才缺乏、学识不充、排角失当、售价太昂、揄扬过实,当然也可以视为文明戏运动“失败之原因”。至于收录在1918年出版的《鞠部丛刊》里的一些谈论文明戏的文章,尤其是剑云的《晚近新剧论》,已在痛切地反思文明戏没落的原因。不过,这些“预言”和“反思”,都还局限在探寻文明戏和新剧界本身的弊端。

如前所述,五四时期对堕落的文明戏的批判,已侧重于其思想内容的陈腐;到了30年代左翼戏剧时期,更着重从艺术与时代、社会、革命、政治的关系来阐释文明戏随着辛亥革命失败而衰败的必然性。马彦祥的《文明戏之史的研究》详细地分析了文明戏和文明戏界自身“使文明戏日趋末途的原因”,而且指出,“这失败,在客观上也正是不可避免的”,因为,“文明戏的发生是以辛亥革命的新兴资产阶级为背景的,在革命后不久,资产阶级就开始了退却,自然,文明戏的命运也不能不随着它而

① 该书第11页。

② 载《新剧杂志》第2期(1914年7月)。

③ 载《繁华杂志》第4期(1914年12月)。

堕落了”。

此后的研究者分析文明戏衰落的原因,基本上也既谈主观原因,更谈客观原因。恰如张俊才发表于1990年的《近代话剧研究述评》^①所说,“以王卫民《我国早期话剧的来源、兴盛和衰落》一文对这一问题的论述最详尽”。王文指出,文明戏之所以“犹如昙花一现地衰落了”,有其外因和内因。就外因而论,一是辛亥革命失败以后,“早期话剧便失去了赖以生存的政治基础”;二是“受到反动势力的敌视和摧残”;三是“经济力量薄弱”。就内因论,主要是剧本粗制滥造,多数演员水平太低,队伍内部不团结。

此外,还有一些新的见解。譬如,陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》^②提出,“文明戏在戏剧观念上的偏狭”,“也是造成其失败的重要因素”。“新剧家”们“利用话剧来作为宣传教化的工具,这种热情诚然可贵,在革命高潮时期也能受到观众的欢迎。然而,对戏剧的社会功能的片面认识和对戏剧审美作用的忽视,必然导致艺术上的粗制滥造。它可能博得一时的赞誉,却难以有长久的艺术生命力”^③。再譬如,丁罗男在《中国话剧文体的嬗变及其文化意味》中从戏剧文体的角度论析了文明戏短命的原因。他认为,“在文明新戏的文体形式中,民间文化、正统文化与外来文化多种因素是相互混杂的,有时连价值判断也含混不清。这种‘中体西用’式的改良型戏剧文体难以真正体现一种对传统的批判精神,也无法承载更多的现代意识。它只能作为旧的戏剧文体(戏曲)的临时替代品和迈向现代新文体的过渡形式,不久便被淘汰了”^④。

① 载《戏剧艺术》1990年第3期。

② 中国戏剧出版社1989年版。

③ 该书第89~90页。

④ 丁罗男:《二十世纪中国戏剧整体观》,文汇出版社1999年版,第145页。

5. 文明戏与外国戏剧的关系

在第一批文明戏研究成果中,就有一些文章,如《我之论剧》、《新剧之必要条件》、《新剧与文明之关系》等,将文明戏及新剧界的状况与外国戏剧及其理论相比照,这其实可视为文明戏与外国戏剧的比较研究。

此时和以后的不少文章在谈论文明戏起源问题时,免不了要谈论文明戏与日本戏剧或与西洋戏剧的渊源关系;在论析文明戏的形态、剧作等问题时,也往往要论析外国戏剧对它们的影响。

上个世纪80年代以来,涌现出许多专论文明戏与外国戏剧之关系的著述。其中有专论文明戏来源于外国戏剧的,如《中国话剧的兴起与外国戏剧的关系》、《清末留日学生与话剧的传入》等;有专论外国戏剧对文明戏的艺术形态、剧目创作、演出风格的影响的,如《早期中国话剧形态与日本新派剧》、《论日本近代戏剧对中国早期话剧创作的影响》、《近代日本戏剧对中国早期话剧演出风格的影响》等;有专论文明戏对外国戏剧既吸纳又有所扬弃的,如《论20世纪初中西戏剧的初次遇合——杂合:异质戏剧接受的错位》、《我国文明新戏对日本戏剧的借鉴》等。特别是《中国话剧的孕育与形成》和《中国早期话剧与日本》这两部专著,更系统、深入地论述了文明戏的各个方面同外国戏剧之间错综复杂的关系。

正如孙中田在为其博士生袁国兴的《中国话剧的孕育与生成》写的序中所评价,此书作者“以条分缕析的细密观察目光和思辨精神,在中外文化的参照中,进行了横向的和纵向的比较研究。同时,也努力突破历来一般的影响研究的模式,而是在民族文化心态、特定时代的民族情境、民族感情等诸多因素中,即从民族主体对外国戏剧的接受、误解、错位、共识中来探讨这种发展的”。就研究方法论而言,该书侧重于接受研究。

黄爱华的《中国早期话剧与日本》则偏重于影响研究。作

者在书中充分显示了她的博士生导师之一董健所称赞的“她既善于义理之考辨又善于史实之考证的做学问的特点”^①,清晰地描述了春柳社、春阳社、进化团、光华新剧同志社、开明社等五个文明戏团体在演剧活动、编演剧目、演出风格等诸多方面同日本新派剧、新剧之间的“事实联系”,阐明了一个新的观点:“文明新戏来源于日本新派剧,文明新戏在其形成的过程中又接受过日本新剧的影响,日本新派剧和新剧是同时综合性地影响了中国早期话剧。”^②揭示了中国戏剧现代化初期借鉴西方戏剧的曲折历程。

文明戏研究中的热门话题,除上述五个之外,尚有春柳社、进化团、南开新剧团、周恩来的《吾校新剧观》、李叔同等等。研究者们在这类课题的研究中发表的见解并无多大的差异,所以本文就不对它们一一述评了。

三 欠缺之处

90年来,文明戏研究积累了不少的成果,取得了一定的成绩。但这与文明戏在中国戏剧从古典形态向现代形态转变过程中所处的重要地位相比,还显得不太相称;与90年来古典戏剧研究和现代戏剧研究的成果和成绩相比,更显得逊色。窃以为,文明戏研究中的欠缺之处主要有以下两点;

一是探讨的对象过于集中。

“戏剧是最具有社会性的艺术形式”^③,不仅其自身综合了许多不同门类艺术成分,而且它与国内甚至国际的时代潮流、政治形势、经济状况、社会心理、文化思潮、艺术运动等等因素

① 董健:《〈中国早期话剧与日本〉序》。

② 该书第307页。

③ 马丁·艾思林:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1981年版,第27页。

密切相关。文明戏作为一种独特的戏剧形态,当然也具有戏剧的共性,是一项综合的美学工程,并且同时具有鲜明的个性。因此,文明戏研究的领域应当是非常广阔的,课题也应当是非常之多的。可是遗憾的是,我们大多研究者的目光总是盯着“热门话题”,而其中有些人所做的简直是重复性的劳动,因为他们的文章既无新材料又无新观点。张俊才在1990年述评近代话剧研究状况时曾指出过研究中的“一些明显的不足”,其中之一是,“对近代话剧的起源、兴盛和衰落的研究几乎取代了对剧本、剧人和团体的研究”^①。13年过去了,现在的研究状况并没有根本性的改观,这一“不足”依然比较“明显”。我根据有关史料统计,文明戏社团至少有120个。但被真正研究过的,只有春柳社、进化团、南开新剧团、春阳社、新民社、民鸣社、光黄新剧同志社、开明社等十一二个。拙稿《“文明新戏”剧目汇览》^②及其《补正》^③共收录剧目868个(后来发现,其中的十二三个实为改良新戏而非文明新戏),“其中有完整剧本或幕表者134个,知其本事者162个,知其剧情大略者20个”。近年来,我又发现了20多个文明戏剧本和幕表。这样,这三类剧目计340个左右。《中国现代戏剧总目提要》^④给这三类剧目的绝大多数一一作了提要。但这三类剧目的90%以上尚未被真正研究过。由此可见,文明戏研究中还有许多“未开垦的处女地”,研究领域亟需拓展。研究领域的拓展还应包括时空范围的扩大。就空间来说,不只囿于沪、津、京三地,国内其他地方乃至海外的文明戏演出活动也很值得研究;就时间来说,文明戏直到上个世纪40年代仍未绝迹,50年代上海的“通俗话剧”其实就是文明戏,在今天的舞台上还很活跃、生命力十分旺盛的滑稽戏,它

① 张俊才:《近代话剧研究述评》,《戏剧艺术》1990年第3期。

② 载《中国话剧研究》第2~4期,文化艺术出版社1991年—1992年版。

③ 载《中国话剧研究》第7期,文化艺术出版社1993年版。

④ 南京大学出版社2003年版。

“在表演方面可以说和新剧的滑稽戏是一脉相承的”^①。中国早期电影与文明戏的关系也很密切,许多影片的情节都脱胎于文明戏。所以,我们的研究视野不能局限于五四之前。

二是“在资料方面存在着很大弱点”^②。

文明戏研究的对象之所以过于集中,主要原因在于探索新的课题须有新的资料,而占有新的资料是一项艰巨的工作。其实,文明戏的资料应当说还是比较丰富的,只不过它们大多散见于距今久远的近代报刊,寻找它们很是费时费力费钱。不少研究者舍不得这个花费或由于其他原因(特别是图书馆方面的原因),就只能拥有众所周知的资料,自然难以做新的课题。更糟糕的是,有些文章所用的资料不是来自第一手的,而是从他人的著述中转引的(它们往往并不注明是转引的),是二手货,甚至三手货、四手货。他人若把资料搞错了,转引者就跟着错,以讹传讹。这样,即使他们谈论的是“热门话题”,但由于依靠的资料不正确,得出来的结论自然站不住脚。文明戏研究水平总的看来还不高,资料工作薄弱是其主要原因之一。对此,我深有体会:前文提到,拙稿《“文明新戏”剧目汇览》中有十二三个剧目实为改良新戏而非文明戏,出错的原因就在于资料工作做得不细,见有些史料说这些剧目是“新剧”,就不加核实,把它们当作“文明新戏”了,其实在文明戏时期,“新剧”和“新戏”这两个概念有时是混用的。所以,资料工作一点不能马虎,即使对第一手资料,也须认真地考订、鉴别。常言道,占有翔实的资料是科学研究的前提条件,这确是不刊之论。诚然,要做到资料翔实即详细而确实也不是一件容易的事。《中国话剧的孕育与生成》和《中国早期话剧与日本》是迄今水平最高、质量最好的文明戏研究专著,但学风严谨的日本学者濂户宏先生还是发

① 欧阳予倩:《谈文明戏》。

② 濂户宏:《文明戏(中国早期话剧)研究史的几个问题——以袁国兴和黄爱华近著为中心》。

现了书中的个别资料有误^①。再如《中国早期话剧选》^②挖掘了不少珍贵的史料,并对之作了修订、整理,但也有疏忽之处:收入书中的《社会钟》只有五幕,而原来完整的剧本应有七幕。究其原因,问题出在书中的《社会钟》是据《歌场新月》第一、二期排印的,而《歌场新月》第一、二期仅连载了剧本的前五幕。这里列举这些例子,目的是说明资料工作的重要性,资料工作务必慎之又慎!

文明戏研究具有重要的学术价值和现实意义。相信经过同行们的不懈努力,文明戏研一定会有突破性的进展,一定能取得更大的成绩!

① 请见濂户宏:《文明戏(中国早期话剧)研究史的几个问题——以袁国兴和黄爱华近著为中心》。

② 中国戏剧出版社 1989 年版。

试论熊佛西的“戏剧大众化之实验”

顾文勋

从1932年元旦起至1937年卢沟桥事变爆发,此前五年多来一直担任国立艺术院校戏剧系主任兼教授之职的熊佛西以“中华平民教育促进会戏剧研究委员会”主任的身份,率“戏剧系”部分师生在河北省定县进行了长达五年半之久的农村戏剧研究与实验,即熊氏所称“戏剧大众化之实验”,把话剧的种子播在这块穷乡僻壤上并开出了灿烂的花朵。此举不但在当时反响甚大,而且影响深远;不但是熊佛西生平中一段极其重要而又被人毁誉的经历,而且是中国现代史上一个独特而又复杂的文化现象。本文试图对它进行尽可能全面的分析,作出实事求是的评价。

熊佛西是中国现代戏剧运动的拓荒者和领导人之一。1924年,刚从大学毕业的他即有剧作集问世;此后在美国留学期间特别是取得硕士学位回国以后,他更创作了一部又一部剧本,发表了一篇又一篇剧论,并且自1926年秋季开始担任国立北京艺术专门学校戏剧系(1928年11月后隶属于国立北平大学艺术学院)主任兼教授,名闻遐迩。1931年底,他却辞去系主

任职务,决定赴定县从事“戏剧大众化之实验”。这是“中华平民教育促进会”(简称“平教会”)干事长晏阳初“三顾茅庐”的结果吗?晏阳初说的很明确,“平教会”成立“戏剧研究委员会”(以下简称“戏研会”)的目的是“除作戏剧本身的内容与形式的研究实验外,尤著重戏剧与教育的效力的研究”^①。由此不难推测,“平教会”之所以聘请熊佛西主持其“戏研会”,是因为熊佛西不但是著名的戏剧家而且是资深的戏剧教育家;晏阳初力劝熊佛西“抱着悲天悯人的大志,到定县去和他一道实验平民教育工作”^②,乃是期望熊佛西教授充分发挥戏剧的“高台教化”作用,以实现“平教会”“文艺教育救愚”的理想。而熊佛西则表示:“我们的立场究竟是‘戏剧艺术’农民化,还是农民教育戏剧化?换一句话说,我们到定县来的目的是做传道师呢?还是做戏子?要使观众对我们的戏剧发生兴趣,我们以为非革除传道师的招牌,充分表现戏子的精神不可”^③。他直言,初到定县的时候,“我只有一个目标:就是我们演戏给农民看,藉此研究大众戏剧的内容与形式,看看中国的大众究竟需要什么样的戏剧”^④。可见,晏阳初的劝说并不是熊佛西赴定县从事“戏剧大众化之实验”的主要原因,而只是为他此行提供了“机缘”。那么,什么才是主要原因呢?杨村彬说:“当时,使熊氏最动心的,还是戏剧工作者在知识分子小圈子里,兜来兜去没有出路,中国以农立国,到农民当中去打开出路,才能真为中国话剧开拓前程。”^⑤杨村彬系熊佛西得意门生和得力助手,他“从青年学子求教从艺起,一生中大半时间和先生生活、工作在一起”^⑥,尤其自1934年始,亦追随先生去定县工作,对熊佛西是相当了解的。

① 晏阳初:《戏剧大众化志实验·晏序》,正中书局,1937年版。

② 杨村彬:《熊佛西老师的戏剧活动》,《戏剧论丛》1984年第1期。

③ 熊佛西:《中国戏剧运动的新途径》,《自由评论》第4期1935年12月。

④ 同上。

⑤ 杨村彬:《熊佛西老师的戏剧活动》,《戏剧论丛》1984年第1期。

⑥ 同上。

其实,联系当时的文艺形势和熊佛西的思想状况,我们也不难看出杨村彬的说法是很有道理的。1930年代初,由于左翼文艺界的大力倡导,文艺大众化问题的讨论热烈展开,影响所及,“一般从事戏剧运动者乃至关心者无不以戏剧应大众化为号召,无不主张戏剧应该以大众为对象”(熊佛西:《戏剧大众化之实验》,正中书局,1937年版,第16页。本文以下只标页码、不注出处者,皆引自该书)。谙熟戏剧发展历史、认定“艺术中比较最有民众关系的要算戏剧”^①、苦撑着风雨飘摇的戏剧系而有感于新兴戏剧囿于“象牙之塔”毫无出路的熊佛西,对于建立大众戏剧的必要性和迫切性更有深切的认识。而熊佛西因出身于贫寒的农家,14岁前一直在乡村生活,比较了解和熟悉农民,并和他们建有深厚的感情,所以,他不仅能同意当时进步的“社会科学家的解释”,即“大众”“是指大多数的被压迫的生产者”,而且认为,“农民是今日中国的大众”(第16页)。正是基于这种认识,他接受了“平教会”的聘请,放弃养尊处优的城市生活,来到穷僻的乡村,“以期根据中国今日的农民现况,在农民中创造一种新的农民戏剧,使戏剧大众化的理论得到事实的昭示与根据,为中国的新兴戏剧开辟一条广大的途径”(第20页)。赴定县作“戏剧大众化之实验”,这无疑是一个顺乎戏剧发展的时代潮流的进步举动。

在定县,熊佛西脚蹬布鞋,身着蓝布大褂,奔忙于黄土飞扬的荒芜乡村,一面“在那里观察,在那里体验,观察体验农民的生活,体验观察农民的心理(政治的与经济的心理)”,以这种观察和体验作为根据,进行“农民剧本”创作(第21页);一面组织公演,“演戏给农民看”,又培训农村戏剧骨干,指导各村成立“农民剧团”,由“农民演剧给农民自己看”(参见第三、四章)。其奋斗精神不可谓不可贵,其工作态度不可谓不踏实,所取得

^① 熊佛西:《戏剧与中国》,《佛西论剧》,朴社1928年版,第1页。

的成绩令人瞩目。我们知道,中国的知识分子是自“五四”运动才开始走上与工农相结合的道路的,最早走这条道路那些有识之士后来基本上都成为职业政治家。20世纪20年代初,随着“民众文学”、“方言文学”的讨论,文艺界回荡着“到民间去”的口号,但实际上是“光打雷,不下雨”。无产阶级革命文艺运动兴起后,在文艺大众化问题的讨论中,“左联”提出了“大众化——到工农群众中去”的“中心口号”^①,但身体力行者却不多,至于深入乡村、到农民群众中去的更是寥寥无几。直到抗日战争爆发,面对着全国人民高涨的抗日情绪,大片国土的相继沦陷和纷乱动荡的战争生活,许多文艺工作者才纷纷走出都市的“亭子间”而“下乡”、“入伍”。回顾一下这个历程,我们就会发现,在全身心地深入乡村、长时期地与农民群众相结合这个方面,甬说在高级知识分子和文化名人中,就是在整个知识界和文化艺术界,熊佛西也堪称为先行者之一。同时,我们也知道,在那个时代的中国乡村中几乎不见话剧的踪迹。而在熊佛西的努力下,定县农民不仅有幸观看话剧,而且有了自己的剧团(农民剧团),自己的剧场(露天剧场),还自己演出了话剧(如《过渡》的演员已是清一色的农民)。这不能不算是现代话剧运动的一个重大的突破。

五年多的定县生活,使熊佛西亲眼目睹到“大部分的农民被摒弃在农村的暗面,过着那凄苦愁惨的生活”(第18页),认识到“造成农民这种现况的原因”“是多方面的”,“例如在思想上,他们受了封建制度,封建思想的压迫”;“在政治方面,因为政治的不良,尤其是为政治之最基本的县政不良,暴征横敛,苛捐杂税,使他们应接不暇,行止失措”;“在经济上,土豪劣绅和帝国主义的剥削”(第22页)。熊佛西不仅较少年时代更加深切地体验到旧中国农村尖锐的阶级对立,并且发现,“通常的农民——

^① 冯乃超:《左联成立的意义和它的任务》,《世界文化》创刊号(1930年9月)。

尤其是一般青年农民——不但不十分固守封建的习尚,更因为生活上所受的痛苦,对封建势力具有相当的反感”(第17页)。同时,通过在定县的研究与实验,熊佛西还进一步端正了对戏剧与生活的关系、剧本内容与形式的关系的认识。他更坚信,“戏剧本与大众生活有密切的关系”(第4页),“我们要写出好的农工剧本,不能住在租界的洋房里仅仅的‘想’,应该到农村去生活,到工厂去工作,去得到些农工生活的意识”^①。他认识到,“形式往往受着内容的决定”(第17页),“我们的剧本,在具有农民能接受的内容外,还得顾到农民能接受的技巧”(第80页)。

这一切,使熊佛西对自己以前的戏剧思想及其实践有所反省。综观熊佛西以前的戏剧理论及其戏剧活动,我们可以看出,他的戏剧观是比较矛盾的。“他一面用‘戏剧是为人生’的思想教育学生,一面却把西方文艺中‘灵与肉的调和’说也搬到课堂上,津津乐道于‘超然的梦的世界’,‘梦是艺术家的归宿’等等荒谬之谈。”^②他曾多次批判把戏剧当作“开心取乐的玩艺儿”、“有闲阶级消遣品”的错误观念,但却主张“戏剧应以趣味为中心”,说什么“任何派别的剧本只要其中蕴蓄着无穷的趣味,即是上品”^③。他在戏剧系时期所写的一些趣味剧,如《艺术家》、《一对近视眼》、《裸体》、《模特儿》、《苍蝇世界》等等,就不同程度地存在着过于追求趣味性而主题开掘不深的弊端。有的剧本让人笑笑之后还能尝到点辣味,有的剧本却只能博得人们一笑,笑后值得回味的东西不多。通过接触农村的实际生活,熊佛西结合总结戏剧发展的历史经验,恳切地作了自我检讨。他说,戏剧系“也深知戏剧是大众的艺术,是为大众,属于大众,由大众造成的艺术,但他们的实际表现,由于过分注意艺术的

① 熊佛西:《怎样走入大众》,《写剧原理》,中华书局1933年版,第129页。

② 丁罗男:《熊佛西戏剧思想简论》,《戏剧艺术》1982年第4期。

③ 熊佛西:《戏剧应以趣味为中心》,《戏剧与文艺》第1卷第8、9期合刊(1930年9月)。

成就,已走入象牙之塔的尖端,与大众早就隔绝了,与大众早就没有关系了”(第14页)。从戏剧与人民大众的关系这个角度来进行自我检讨,应当说是抓住了问题的实质,表明了熊佛西思想认识有了长足的进步。唯其如此,他说:“把我们在戏剧系所从事的那一套戏剧内容与形式,搬到农民的跟前,不用说,一定会使他们失望,同时也会使我们失望。我们必须另外研究一套新的戏剧建设,才能得到农民的欣赏。”(第16页)

这一切,也体现在他的戏剧创作上。熊佛西在定县期间创作的《锄头健儿》^①、《屠户》(原名《孔大爷》)^②、《牛》(别名《王四》)^③、《过渡》^④,都以描写农村生活为题材,作者称之为“农民剧本”(第21页)。《锄头健儿》写某村恶虎为患,父老以虎为神,故修庙供奉以图免灾,青年农民健儿为破除迷信起见,放火将庙烧毁,后来又以锄将虎杀死。健儿宣称:“我有两种信仰!第一,信仰‘自己’;第二,‘信仰科学’。不信仰‘自己’的人必会灭亡;不信仰‘科学’的人也会灭亡!这把锄头就是我的工具!它能打倒一切的鬼神!它能创造一切的生命!”诚如杨村彬所说,“这笔法”“颇有象征或写意的意味”,“这虎患,可以理解为虎狼之患,也可以理解为入侵的敌寇,也可理解为一切愚昧迷信,不论如何,这里,佛老唱出了歌颂青年农民的第一支歌”^⑤。如果说该剧是用象征的笔法,歌颂了健儿这个于作者看来“在今日农村中实是罕有”而“将来能够活生生的在农村出现”的“可能的现实人物”(第39页),那么,《屠户》则用基本上是写实的手法,暴露了高利贷者孔大爷这个“在今日中国农村是一个极普遍的人物”的狰狞面目和丑恶灵魂。这个孔屠户,“并非宰猪宰

① 三幕剧,1932年3月作,发表于同年4月18—27日天津《大公报》。收《佛西戏剧》第4集,商务印书馆1933年版。

② 三幕剧,1932年3月作,载《佛西戏剧》第4集。

③ 三幕剧,1933年12月作,发表于《国闻周报》第11卷第1~4期(1934年1月)。

④ 三幕剧,1935年作,发表于《东方杂志》第18~19期(1936年9~10月)。

⑤ 杨村彬:《熊佛西老师的戏剧活动》,《戏剧论丛》1984年第1期。

羊的屠户,他是一个宰人的屠户,可他又不是王三似的刽子手,他是一个杀人不用刀的人”^①。他以重利借贷盘剥穷人,还挑拨离间、拐卖妇女、偷窃诈骗,但他表面上和蔼可亲,俨然是息事宁人的忠厚长者。剧本活画出孔屠户的两副面孔,无疑更有力地揭示了旧中国“农村一大问题的高利贷罪恶”(第24页)。高利贷表面上救穷人之急,实际上通过利滚利要穷人之命。它也是“杀人不用刀”!曾在创作提纲的手稿上写有“万重压迫,万重地狱!革命的导火线!”等字句的《牛》,真实地描绘了反动政权统治下的农村经济破产、农民求生无路的惨状,凝聚着熊佛西对横行霸道、鱼肉乡民的土豪劣绅、贪官污吏的强烈憎恨,和对处于水深火热之中的贫苦农民的深切同情以及渴望改变农民悲惨命运的真挚愿望。剧中主人公王四是一个老实安分的穷苦农民,终年像牛一样的劳累,还是交不起地租,付不起捐税,后来不但养的牛饿死了,而且妻子被地主霸占,自己被官府诬陷为“土匪”而给巡警抓走。“天知道呀!只有天知道谁是杀人放火的土匪呀!只有天知道谁是杀人放火的土匪呀!……”大幕在王四撕碎人心的喊声中闭合。恰如剧本特地提示的,这喊声“是愤慨不平的鸣冤”,“是惨苦的凄怨的呼救”,“是狂怒的反抗”。《过渡》的剧情大意是:劣绅胡船户霸持渡口,勒索过往群众,农民们受不了这种无耻剥削,便追随一个大学毕业而到乡村服务的青年张国本在河上建桥。胡船户买通船夫老杜谋杀桥工,结果老杜摔死了,其妻要求施舍棺材又被胡船户踢死。由于张国本等坚持斗争,县政府拘捕了胡船户,并宣布取消渡船,支持造桥。剧作以农民团结起来造桥和恶霸地主从中阻挠破坏为主要冲突,正面表现了阶级对立和阶级斗争。总体上看,熊佛西的“农民剧本”已不再像他以前的绝大多数剧作那样

^① 熊佛西:《谈〈屠户〉》,《北平晨报·剧刊》1934年8月19日。

回避重大的社会矛盾,片面追求“无穷的趣味”^①,而是基本上运用现实主义的创作方法,相当逼真地展示了20世纪30年代前期中国农村的现实,反映了农民大众同残酷地剥削和压迫他们的地主及其政治代表之间严重的阶级对立和阶级矛盾。这在熊佛西的创作历程上,是一个可喜的转折。

熊佛西的“农民剧本”,不仅力求其内容“扣合农民的生活”(第37页),而且“技巧”也“以农民能读能演为原则”(第30页)。熊佛西说:“农民剧本的结构应该先是一个很具体而生动的故事,这故事最好是多靠动作——特别是外形的动作——来表现,同时,应该富于浓厚的情感和实际生活,不要过于偏重理智和抽象的成分。”(第30页)关于人物,他说:“我们觉得都市的人物虽也有向农民介绍的必要,但在剧中人的选取上,最好用农民认识的或面熟的人物,这样不但人物可以使他们感到亲切,而且最容易得到农民的反应。”(第36—37页)关于对话,他说:“一方面固然要合乎农民的口吻,一方面也要合乎语体的结构。”“同时,我们又主张应用国语,避免方言,以求收效的普遍。但避免方言并非不用俗字俗句,因为俗字俗句有时就具有广大的普遍性。”(第41页)这些话比较准确地概括了“农民剧本”艺术上的特色,确是“从实验得来的理论”(第30页),是从《锄头健儿》到《过渡》的写作经验之谈。例如《屠户》,除用情感的手段吸引观众外,它的故事就是多靠动作表现出来的,倘若把对话取消,观众也未尝不能看懂剧情大意,甚至依然具有相当的舞台效果。再如《牛》,剧中兵痞马毛逼王四夫妇交牲口捐而要把牛牵走时三人之间的对话,不仅切合农民的口吻,而且简明、性格化。

熊佛西一贯强调戏剧是综合艺术、“戏剧必须要演,演时还

^① 熊佛西:《戏剧应以趣味为中心》,《戏剧与文艺》第1卷第8、9期合刊(1930年9月)。

要有观众”^①，自然把“农民剧本”的演出艺术也作为“戏剧大众化之实验”的一项重要内容。他潜心研究、大胆探索，帮助东不落岗村和西建阳村设计、建造了舞台与观众席之间有台阶相连的、台上台下都可以作为表演区的新式露天剧场，在《牛》、《过渡》等剧的演出中采用了“观众与演员混合的新式演出法”（第95页），使得露天场里出现了“台上与台下打成一片”（第98页）的热烈景象。这种“打破幕线”的新的剧场和演出法，固然与世界剧坛自20世纪初开始涌动的推倒“第四堵墙”、把戏剧演出还原到最初形态的所谓“新戏剧哲学”潮流相呼应，而更重要的是，它们“适合老农老圃的口味”^②，即合乎中国农民世代在欣赏演出于露天草台的民族传统戏曲中所形成的观剧习惯和审美兴趣；“使观众在与演员的混合之中不感觉在旁观，而感觉实际的在参加戏剧活动，以增强戏剧的力量，更深刻的表现戏剧的教育功能”（第96页）。随着独特的定县露天剧场及其演出形式的运用应运而生的，还有熊佛西及其偕行者创造的用秫秸、三圆积木等象征性地装饰舞台，以灯光代替前幕并指导动作等新办法。这些成功的尝试，在我国现代话剧演出史、剧场和舞台艺术发展上都具有开创性的意义。

由于这些“农民剧本”的内容和形式（包括其演出形式）都比较“合乎农民的生活情调”（第90页），所以它们的反响异常强烈。“《屠户》这个剧本在定县演出了二十多次，在国内其他地方也不断的上演，获得相当的成功”，以至于“孔屠户”成了定县农民对放印子钱的人的习称（第25页）。《过渡》更博得一片赞扬之声。在定县，甚至出现了“实事模仿了戏剧”的事（参见第27页）；京津许多报刊竞相出版“专号”、“特辑”或发表推荐文章，有的评论者称赞说：“《过渡》的诞生，恰在中国目前剧坛荒

① 熊佛西：《戏剧究竟是什么？》，《佛西论剧》，朴社1928年版，第25页。

② 熊佛西语，转引自杨村彬为熊佛西编著的《〈过渡〉及其演出》（正中书局1937年版）写的序。

歉的时候,直不啻在黑暗中燃起一道火把,它给中国新兴戏剧的创作开辟了一条新的途径。”^①

除上述“农民剧本”外,熊佛西在定县还组织演出了《卧薪尝胆》、《无名小卒》、《兰芝与仲卿》、《狐仙庙》、《月亮上升》、《鸟国》等中外剧目二十个左右。这些剧目总的倾向,是反对帝国主义侵略,反对封建主义压迫,宣传民族意识,激发爱国情绪。如他到定县后组织演出的第一个戏,就是他下乡前夕写就的三幕历史剧《卧薪尝胆》。演员们穿着古人的服装,讲着今人的话语,观众都明白,为了“勿忘九一八”才编演这个戏,台上台下是心心相印的。又如《兰芝与仲卿》,是熊佛西根据古乐府《孔雀东南飞》改编的,它着重揭露了封建礼教的罪恶,以致每次演出“都引惹观众的感动,特别是农村的妇女们,她们几乎都流下了悔恨的或同情的泪”(第28页)。熊佛西把一些外国戏剧搬上定县舞台,也不是“只注意到文字的问题而已”(第29页),而是精心改译,使它们较符合中国的国情,有现实的战斗意义。如在《月亮上升》中,把警察改为东三省的警察,把逃亡者改为爱国志士。这样,该剧像是讲的“中国今日的故事了”,“故观众,对之极感兴趣”(第29页)。再如《鸟国》的演出,一边以中国比作鸟国,一边以日帝比作兽国,使观众沉浸在爱国的热情中。这些演剧活动,不仅活跃了农民的文化生活,配合了农民的识字习语,而且如叶子所说,定县农民“通过演戏活动提高了觉悟,在后来抗日的艰苦斗争中,锤炼和考验了一批人,使他们走上革命道路,有的还成为领导同志”^②。

熊佛西在定县进行“戏剧大众化之实验”,还创造出了两项重大成果。一是通过学校式教育与演剧实践相结合的方法,培育出了一批戏剧专门人才,如肖锡荃,岳路,巩书田、贺守文、刘

^① 王家绥:《谈熊佛西的近作〈过渡〉》,《〈过渡〉演出特辑》,中华平民教育促进会1936年版,第65页。

^② 叶子:《回忆熊佛西的艺术生活》,《戏剧艺术》1982年第2期。

育斋,舒润华、张文彩、童凤人,陈梅俊等等。后来他们大多成长为名演员、名导演。二是熊佛西根据在定县的亲身体验,撰写了《农民的戏剧》^①、《戏剧怎样走入大众》^②、《农村戏剧与农村教育》^③、《从定县的戏剧实验说到农民露天剧场的设计》^④、《中国戏剧运动的新途径》^⑤等论文,并出版了《戏剧大众化之实验》和《〈过渡〉及其演出》^⑥两本专集。它们从农村戏剧的创作、演出、组织建设、剧场建造等诸多方面,总结了一整套的经验,提出了许多美好的设想。其中不少部分,不仅在当时有一定的指导意义,而且至今还值得我们重视和借鉴。

毋庸讳言,“戏剧大众化之实验”是“平教会”领导的以定县为试点的乡村改造运动(以下简称“平教运动”)的一个组成部分,它所取得的成就,当然也是“平教运动”的收获。不过,由于“戏剧大众化之实验”是熊佛西自始至终亲身主持的,它的工作计划、方法步骤、经费人事、剧目编演等都主要由熊佛西个人负责,因此,其丰硕成果主要是靠熊佛西“脚踏实地”地“站在农民当中”(第18—19页)创造出来的,而这又与他身为爱国的正直的知识分子,追求光明、积极向上,有强烈的事业心和勇于探索的精神分不开。这是问题的一方面。另一方面,由于“平教运动”以资产阶级改良主义为指导思想,也由于当时的熊佛西还是一个自由民主主义者,这就不可避免地使“戏剧大众化之实验”带有改良主义的色彩。

“戏剧大众化之实验”的改良主义色彩最突出的表现是,“农民剧本”尖锐地揭露了农民同地主之间激烈的阶级矛盾,但其结尾却是农民寄希望于“贤明的政府”以“国法”来解决这种

① 发表于1932年5月1日《北平晨报·剧刊》,署名“戏子”。

② 发表于1932年8月28日《北平晨报·剧刊》。

③ 发表于1933年10月15日《北平晨报·剧刊》。

④ 发表于1934年8月5日《北平晨报·剧刊》。

⑤ 发表于《自由评论》第4期(1935年12月)。

⑥ 正中书局1937年版。

矛盾,惩恶扬善、为民伸冤。例如《屠户》,据作者说,在写作时曾设计过三种不同的结尾:一,由王大王二诸人当场把孔大爷打死;二,将孔大爷的财产充公,由农民群起组织合作社;三,将孔大爷交给一个贤明的政府。作者认为第一种结尾“多少具有鼓励暴动的成分”,采用第二种结尾会使该剧“成了宣传”,只有第三种结尾才是“现在的国情之下唯一可采取的办法”,“因为无论什么样的社会都有它的社会组织,而这组织我们必须顾到”(第45页)。结果,人们看到的《屠户》便是:作恶多端的孔大爷终于诡计败露而被乡民在县府告发,遭逮捕以待国法裁判。作者对《过渡》的结尾也曾改写过三次,结果定稿本走了与《屠户》差不多的路子:横行霸道的胡船户终于被官厅拘捕,听候法律的裁决。《牛》原是三幕剧,以王四被巡警抓走而结束,但作者“从社会的功能上着想”,担心农民看了以后“会觉得王四与其受国家社会的虐待,倒不如做土匪为妙”,于是在演出时特意加了个第四幕:县府法庭公审王四欲将他判成土匪,“但遭旁听群众反对,王四终被保释。作者以为,这样,戏剧的力量似乎减少了一点儿,但比起原来的结尾却稳健得多”(第46页)。殊不知这么一“稳健”,却与生活的逻辑不相符合,作品的真实性和思想深度因而有所削弱。不过,恰如杨村彬所说,(熊佛西当时的剧作)“今天看来似乎是不够‘革命’的,但这是时代的烙印,当时这样写,这样演,已经为若干当道者所侧目了”^①。是的,熊佛西在1934年曾将《牛》的结尾改成王四与巡警搏斗后决意“上山”,不再回来,剧名也改为《逼上梁山》,但“上演后即被县政府禁演了”^②。其原因可以想见,无非是该剧的结尾表现了被剥削和被压迫者走上了“造反”的道路。所以,历史地看,熊佛西对“农民剧本”中矛盾冲突的结局的处理,固然与他当时尚未掌握

① 杨村彬:《熊佛西老师的戏剧活动》,《戏剧论丛》1984年第1期。

② 叶子:《回忆熊佛西的艺术生活》,《戏剧艺术》1982年第2期。

马克思主义的历史观和阶级斗争学说有关,但也是当时险恶的政治环境、国民党反动政府的法西斯文化专制主义政策使之然。

总之,当我们“从事实的全部总和,从事实的联系去掌握事实”^①,把“戏剧大众化之实验”提到一定的历史范围内进行观察和分析,就不难得出这样的结论:浸透着熊佛西大量心血的“戏剧大众化之实验”,虽然存在时代局限性,带有改良主义色彩,但这无论如何遮掩不了它作为现代文艺史上的一个伟大创举所独具的光辉。

^① 列宁:《统计学和社会学》,《列宁全集》第23卷,人民出版社1959年版,第279页。

论第四种戏曲美

陆 炜

“第四种戏曲美”是一个笔者要提出的新概念。其含义是说,中国戏曲的元杂剧时代、明清传奇时代和清代地方戏时代分别推出了三种成熟的戏曲美,1949年以来的戏曲发展虽然没有解决戏曲现代化的所有问题,也不能说推出了现代戏曲的最终形态,但十七年时期的传统戏整理与改编的一批佳作、以样板戏为代表的戏曲现代戏作品、新时期以来新编古代戏的成批佳作,已经推出了一种与前三种戏曲从思想内容到美学原则都有明显不同的戏曲美,可称之为“第四种戏曲美”。

“第四种戏曲美”的提出至少有以下三种意义:1. 成为对戏曲改革成果的描述;2. 成为对古典戏曲究竟能否成长为现代戏曲的问题的回答;3. 构成四种戏曲美演进的戏曲史观念。本文的写作,着眼的是第二种意义。但本文论述的目的,仅在于确认“第四种戏曲美”的存在。

第四种戏曲美的认识源自笔者的戏曲史与戏曲美学研究。不过,把“第四种戏曲美”郑重地提出来,应该说由吕效平先生的《论“现代戏曲”》、《再论“现代戏曲”》两篇文章的激发。在

《论“现代戏曲”》的开头,吕先生鲜明地提出,从1956年的《十五贯》、《团圆之后》到文革结束以来的《曹操与杨修》、魏明伦剧作,一种新的戏曲文体已经形成,从题材角度叫做“历史剧”、“现代戏”,或者从剧种角度叫做“京剧”、“川剧”等,都不合适,应该称之为“现代戏曲”^①。对此观点,笔者从实质上赞同,就是说,笔者也认为应当认定一个事实:一种戏曲新形态已经出现。

不过,笔者认为,吕文把戏曲新形态叫做“现代戏曲”,以便与古典戏曲区别开来,意图虽好,也很鲜明,但不甚合适,因为“现代戏曲”一词,可以理解为现代社会的戏曲、具有现代性的戏曲,不便作为某种特定戏曲美的专有名词。认为它可以做专有名词,实际上是认为戏曲现代化只能产生一种戏曲美,而且这种美已经定型,再也不会变化了,这种想法是不合理的。把欲确认的戏曲新形态叫做“第四种戏曲美”,则能够充分达到与古典戏曲区分的目的而没有上述弊病。笔者还认为,吕先生两篇文章的论述更多地是对古典地方戏的批判和对戏曲现代化的呼吁,似对核心问题论述不够,既然提出戏曲新形态,论述的责任首先就在于对这种新形态本身作出描述、分析。本文即由此而起。

论述“第四种戏曲美”的任务甚为复杂。要求回答许多的问题:所谓“第四种戏曲美”,它包括的范围(即外延)是什么?这些范围内的作品是统一的一种戏曲美吗?这种戏曲是怎样产生的?它的现代性程度如何?怎样来描述它的形态与美学原则?它何以是“第四种”?它何以是戏曲美?——本文无法说清一切有关方面,只求简要地推出观点,达到确认“第四种戏曲美”已经存在的目的。为此,试从三个方面进行论述,即:戏曲新形态的探索与推出、何以是“第四种”、何以是“戏曲美”。

^① 吕效平:《论“现代戏曲”》。

一 戏曲新形态的探索与推出

戏曲的新形态是戏曲现代化中的关键问题。

中国戏剧的现代化包括了话剧的发展和戏曲的改革两个主要方面,而后者才是中国戏剧现代化的真正难题。这个难题难在哪里?其实就难在戏曲的艺术形态上。

中国的传统戏剧——戏曲是一种歌舞化、技艺化的戏剧,念白也有强烈的音乐性,即所谓“无语不歌”,动作皆以舞蹈身段为基础,即所谓“无动不舞”,且都有一定的技艺规范,即程式化了。同为歌舞化程式化的古典戏剧,印度梵文戏剧早就消亡了,日本古典戏剧则采用博物馆的方式生存,永远是那些剧目,永远是那样的演法,不求任何改变,当作古董来观赏。就是说,对于印度、日本来说,并不存在古典戏剧现代化的问题。只有中国人才觉得传统戏剧应该现代化。

这种想法之所以显得理所当然,实际上是因为中国传统戏剧太发达。它从12世纪成熟算起,已经有八百多年的历史,没有中断。经历过元杂剧的“黄金时代”、“词山曲海”的明清传奇时代和清康熙以下演技高度发展的地方戏时代,它已经是中国人的生活不可缺少的部分,它不仅是娱乐的主要艺术形式,而且中国人有事,不论是过年还是做寿、娶妻还是生子、升官还是发财,……除了办丧事,任何节庆聚会总是要唱戏。即便“危机”了多少年,戏曲还是有数百个剧种、数千个剧团、上百万的从业人员、几亿的观众。于是,在中国进入现代历史的时候,中国人根本无法想象戏曲从此就变成了古董,就不再是人们日常生活的一部分了!

然而,这就意味着传统戏剧文化要长入现代,古典戏曲应该发展成长为现代戏曲。这真是一个巨大的艰难课题!!!它不能由理论解决,只能由实践去尝试、探索。

晚清的“戏曲改良”是戏曲走向现代化的第一步。它的具

体成果主要有出现于清末民初的梁启超、柳亚子、吴梅等文人描写民族危难,鼓动救亡,颂扬志士精神气节的一批传奇、杂剧剧作,京剧演员汪笑侬的《党人碑》等几个京剧作品,还有上海的潘月樵、夏月润、夏月珊等人以及北京的梅兰芳的京剧时装新戏。但这些文人剧作虽能表达新的思想内容,传奇、杂剧却已是不在舞台上普遍演出的过时的形式;汪笑侬的戏影响虽大,无奈作品太少成不了气候,因为戏曲演员多不识字,无法像秀才出身的汪笑侬那样编剧本;至于京剧时装新戏,则遭遇艺术形式上的问题,一方面是使用加演说的浅薄方式,另一方面则是传统的唱念做打多用不上,所以时间不久就收场了。

晚清“戏曲改良”的失败让人充分感受到传统戏剧变革困难的巨大。首先,庞大的旧戏剧文化具有极大的惯性,要改造它,需要巨大的力量。这场运动是由中华民族救亡图存的需要推动的,这是一种极大的力量,造成了必须改革小说戏剧的强大声势,但戏曲的改良也就如此过去了,戏曲界又回到了无文学、无意识、只讲声色技艺的状态上去,那么,下一次还有什么更大的力量能撼动旧戏曲呢?其次,但更重要的是,要表达新思想,需要戏曲的新形态,这已经看得清楚,但这是一个难题。这次改良涉及了戏曲艺术的所有方面,内容上,从写古代近代中国的仁人志士到写外国革命事迹到写现实生活,形式上用了杂剧、传奇、地方戏的剧本样式以至演时装戏,可是全都失败了。这让人想到,从来表现旧思想内容的,歌舞化、程式化的古典戏曲究竟能否成长为现代戏曲呢?如果能,现代戏曲应该是什么样子?

由于显示了戏曲改革的巨大困难,晚清“戏曲改良”的失败明显地影响了此后的历史:第一,五四戏剧思潮中学者们主张取消戏曲。这一点的戏曲史意义就是,晚清时代(实际上就是五四戏剧思潮的十年前),中国最先进的学者认为中国传统戏剧可以改造,经过“戏曲改良”的失败后,中国最先进的学者认

为中国传统戏剧不可以改造。第二,广大戏曲艺人不再尝试戏曲的改革,中国现代戏剧的建设成了新剧发展而旧剧照旧的局面。第三,抗日战争中戏曲问题重新被重视,但比起“戏曲改良”是水准的倒退。因为从意旨说,这时戏曲不过被作为宣传的武器,与晚清的“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大学教师也”^①的认识无法相比;从操作层面说,晚清“戏曲改良”是作全面的艺术创新的尝试,抗战时期则是搞利用旧形式传达新内容的所谓“旧瓶装新酒”,当时关于旧形式与新内容关系的争论,不过是反映出一种戏曲形式已经固定不能修改的观念的存在。于是,抗战中的戏曲被重视,不过是想把戏曲利用一下,根本达不到戏曲改革的层面,旧剧界本身并无甚么变化。总之,从“戏曲改良”失败,人们发觉难以创造戏曲新形态之后,戏曲的改革就处在了被搁置的状态,戏曲界一直依然故我,虽有个别新文化人(如田汉、欧阳予倩)尝试改革,少数艺人有过创新之举(如周信芳、越剧十姐妹),但戏曲总体上处在中国戏剧现代化进程之外。

1949年新中国成立前夕,“戏曲改革”运动开始了。这一次,推动的力量不是来自民族危亡而是来自历史本身:表现封建文化的旧戏曲为社会主义的新中国所不容。改革是通过政权的力量,以运动的形式推行的。方针是“改人,改戏,改制”,旧剧成了改造对象。“戏改”运动的评价是一个复杂的问题,笔者对它持总体肯定的态度^②。尤其从戏曲现代化的角度看,更是非肯定不可。因为戏改不但是结束了戏曲现代化问题被搁置的状态,而且是全面地、决定性地把整个戏曲界推入了改革

① 三爱:《论戏曲》,转引自《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第6页。

② 戏改运动中把艺人的戏剧、民众的戏剧变成了政府的戏剧,这是最大的负面结果,这种体制至今束缚戏剧发展,但这一点是政府对所有文化艺术事业的处置,不能算在戏改账上。“样板戏”也不能算戏改的恶果,因为戏曲改革坚持的剧目方针还是传统戏、现代戏、新编历史剧“三并举”。“样板戏”是一个时期特定文化的结果。

的轨道：大批新文化人被派到戏班中来；戏曲的名角制被取消，开始实行导演制；只重演艺不重文学的倾向被纠正；戏曲传统戏开展了大规模的整理和改编；戏曲表现现代生活的课题重新提到了日程上来。总之，戏曲的新时代开始了！戏曲新形态的创造成了不可回避的普遍的课题。

实际上，自觉创造戏曲新形态的努力早就开始了。1928年，田汉的南国社在上海公演京剧《潘金莲》，打出了“新国剧运动”的旗号。尽管因为当时并没有戏曲改革的空气，这场“运动”只演出了这一个戏就消歇了，但戏剧史家却对此忽略不得，因为这是中国戏曲自觉走向现代化以及自觉创造新形态的开端。1927年田汉执掌上海艺术大学时，定期邀集上海文化人士举行艺术沙龙，在这里，田汉提出了不能说话剧就是新，戏曲就是旧，他们是 drama 和 opera 的分别，各自都有其新旧，中国的戏剧建设应该是话剧、歌剧（实即戏曲）两翼齐飞的重要见解^①。这个见解纠正了五四戏剧思潮的偏颇，得到普遍的赞同，它导致“新剧”于1928年定名为“话剧”，此后话剧、戏曲两元发展也成为中国戏剧建设的公认的方案。尤其值得注意的是，田汉还对新歌剧的形态提出了设想，一是作品内容要有“新的意味”，二是“采京剧之形式而加以近代剧之分幕”^②。“新国剧运动”正是“两翼齐飞”和新形态设想的实践。《潘金莲》的新意味极为突出，而且是欧阳予倩写的话剧改成京剧的。

新戏曲要有“新的意味”，此可不论。值得讨论的是“采京剧之形式而加以近代剧之分幕”。此一主张未被讨论过，也许因为它显得是简单、武断、不成熟的。但今天看来，这个主张从根本上是深刻的、对路的。它体现了戏曲新形态必然由自中西戏剧因素的结合的正确理念。在中国戏剧因素方面，它提出了

① 田汉：《我们的自己批判》，《田汉全集》第15卷，花山文艺出版社2000年版。

② 同上。

“京剧之形式”，这意味着京剧的唱念做打的表演以及板腔体与自如分场的音乐、文学格式被选作戏曲新形态的基础，而晚清“戏曲改良”时文人使用的杂剧、传奇形式已经被排除了，从最终出现的戏曲新形态看，这种选择是正确的。在西方戏剧因素方面，它提出了“近代剧之分幕”。要求新戏曲采用分幕制显然是不妥的，实际上，田汉在“新国剧运动”时期（1929年）写的京剧《雪与血》是七幕，明显不同于他写话剧遵守的四幕、五幕，再后来就采用分场制，把分幕制抛弃了。但分幕的实质是剧情表现一个完整的行动而以幕作为动作段落的标志，所以要求采用“现代剧之分幕”实际上是要变革旧戏曲散漫、曲折、复杂的剧情结构，把西方写一个完整的行动的概念，以至冲突的概念引进新戏曲中。这个意向是非常正确、重要的、深刻的。

抗战爆发以后，田汉的戏曲创作进入了一个努力提供适合上演的抗日宣传剧本的阶段，这类作品有《江汉渔歌》（44场京剧，1937）、《新儿女英雄传》（52场京剧，1939）、《岳飞》（44场京剧，1939）、《新会缘桥》（18场湘剧，1942）等。从艺术上说，这些作品场次多，明显体现着戏曲假定性强、时空转换自由的特征，显现作者处于回归和沉浸于戏曲美学的阶段。

1942—1944年田汉在桂林创作的四部京剧则显示他又进入了一个新的探索阶段。四个戏是：《武松》（上集，十八场）、《武则天》（上集，十七场）、《金钵记》（二十六场，据旧本《白蛇传》改编）、《情探》（二十七场，据《焚香记》传奇改编）。这些戏和抗战没有关系，是纯粹文学的追求，四个戏的内容全是写人性、人情，并且着力写复杂的、转变的性格，场次比前一段有明显减少。显然，田汉在掌握戏曲美学以后，重新追求“新的意味”，并且明显地把人物性格塑造的要求引进了新戏曲。

1950年田汉据《金钵记》重新构思，写成十六场京剧《白蛇传》，获得成功，成为建国初期最为盛演的少数戏曲剧目之一，也取代了舞台上所有旧的白蛇故事版本。在戏曲新形态的创

造历程上,《白蛇传》的成功具有标志性的意义。因为这是田汉戏曲探索经验的结晶。当时,除了对许仙的形象有过讨论,对作品的思想意识和艺术形式的方方面面是一片赞誉,没有挑剔。作品被当作近乎完美的成果接受,意味着虽然它没有被看作新的戏曲形态,但其中的美学原则已经被普遍接受,如单一紧凑又流畅曲折的剧情结构样式、注重人物塑造、完全以现代语言为基础的清新流畅富于诗意风貌的场次与道白,都成了戏曲界共同的财富,成了继续创造戏曲新形态的基础。

从戏曲改革运动开始,戏曲的新形态的生成呈现不断前进之势。其原因在于,一方面,旧戏曲生存的原有社会条件已经丧失,戏曲已经不能想改就改,不改也可以照旧过日子了。另一方面,戏改开始的时候,西方引进的话剧在中国已经发展成熟,大批新文化人被派到了戏曲团体中来,换言之,造成旧戏曲形态改变的新因素已经实际地、大规模地、强制性地注入戏曲界。于是,西方戏剧因素必然不断渗入戏曲,戏曲的新形态必然要生长起来。

有志于戏曲的新文化人要有所作为,他们重复了田汉经历过的逻辑:一上来努力把话剧的一套用到戏曲上;后来转而学习戏曲甚至沉迷于戏曲;再后来进入两种戏剧美学和戏剧手段恰当融合的阶段。其发生的实际效果是复杂的。但有了田汉的《白蛇传》作起点,对戏曲新形态的发展的叙述就可以简略而明快了。

1949—1966 的十七年时期,传统戏改编出现了许多好作品,其中的佳作,形态上和《白蛇传》相当,而自陈仁鉴的《团圆之后》(1956)出,纯粹悲剧的概念更明确的地进入了戏曲。这期的佳作,人们只觉其好,并不觉得那是什么新形态,人们注意的主要是戏曲表现现代生活在程式运用上的困难。

统治文革十年的“样板戏”中的京剧,官方视它为“京剧革命”成果、无产阶级文艺的样板,是极为鲜明的被当作新事物看

待的,只是它表达极“左”的政治文化,美学上一味狂热高昂,成了文化怪胎。但从艺术方面看,它虽有强用写实手段的问题,总体上还是符合戏曲新形态发展的规律,表现在:一个冲突而又传奇化的情节追求被继承;以现代汉语为基础又必须诗化的语言追求更为明确和强化;重视发展唱腔音乐的功能,有突出的成绩;把塑造无产阶级英雄人物当作根本任务的思想即便政治上过左,但仍然强化着重视塑造人物的概念,等等。

上个世纪80年代以来,戏曲主要以新编古代剧形式推出了《新亭泪》、《秋风辞》、《巴山秀才》、《徐九经升官记》、《南唐遗事》、《曹操与杨修》等一大批佳作。他们在编剧技巧上与传统戏改编以至“样板戏”是一脉相承,但更为成熟。如情节仍然既合乎冲突论又讲究传奇化,但场次普遍精简到了八、九场,更为明快,节奏感更强;如人物塑造的成就明显高于“十七年”的戏曲佳作,已经可以与话剧人物塑造的最高水准媲美。它们更引人注目是拥有了一些以前不具备或不明显的新因素。首先是思想上摆脱了狭隘的为政治服务的路子,表现出强烈的理性批判意识和人文气息,与此相应的是,“十七年”时期存在,样板戏推到极端的煽情倾向已经扫除,戏曲的剧场审美出现了思索的品格;其次是美学上没有了生硬搬用写实手段的问题,有意识地恢复了戏曲特点,因而不少作品有一股戏曲的美感扑面而来;第三是戏剧类型上不仅继承了西方戏剧的悲剧、喜剧经验,而且已经跨越纯粹悲剧纯粹喜剧的阶段,一部分作品已经是现代的悲喜剧意味。尤其重要的是,这批作品数量众多,远远超过“样板戏”的数量,大大超过十七年时期传统戏改编之佳作的数量,也明显超过同时期话剧创作佳作的数量!这就让人不能不意识到,一种成型的戏曲美现象已经是摆在面前的现实。而当我们思索这一现实的意义时,只要从戏曲变革的角度看,我们会猛然惊觉:这是否就是我们一直期望的戏曲现代化进程所需要的新形态呢?

这真是“蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”！

戏曲新形态不是以预先设计、不懈努力，终于实现的方式推出的，而是在西方戏剧因素引入戏曲，在适用不适用中反复斟酌，终于被合理接受，与戏曲固有因素相结合的实践中自然形成的。戏曲新形态的特征可以归纳如下：1. 思想内容具有现代性。2. 剧本的文学及音乐形式采用京剧为代表的地方戏形式，而不用杂剧、传奇形式。3. 情节的内部结构是西方的冲突概念和中国的传奇概念的结合。4. 戏剧类型采用西方悲剧、喜剧、悲喜剧的概念，打破悲欢离合的套子和悲喜因素综合的概念。5. 注重塑造人物，突破人物描写的类型化。6. 使用既有诗意又口语化的现代语言。7. 表演采用昆剧、京剧而下的传统表演方式，但减少陈腐俗套，变得明快，并在活用旧程式，使用新手段上有所创新。8. 剧场审美不是游戏式的，也不是煽情式的，而是既有动情因素又有思索品格的。

二 戏曲美之“第四种”

当我们确认一种戏曲新形态的现实，并且提出它的特征时，这种新形态的出现从何时算起的问题其实不那么重要了。重要的问题在于：为什么它们是第四种戏曲美，而不能理解为传统戏曲美增加了一些新因素呢？

要回答这个问题，我们必须推开一种流行的观念或理论，去面对古典戏曲有过三种成熟的戏曲美的事实。

这种流行的理论就是：一讲戏曲美学特征就是综合性、虚拟性和程式性。由于这三性是对戏曲表演形式的描述，它在观念上就是把戏曲当作一套演出技艺。

笔者认为，理论家持如此看法，实际上是受了京剧时代以来的戏迷和演员的影响。1949年，戏曲改革运动就要开始的时候，准确的说，就在1949年11月2日，这是刚成立的文化部戏曲改进局开始办公的前一天，一向温婉的京剧界的代表人物梅

兰芳破门而出,向天津《进步日报》记者发表了一个强烈的看法:

我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈,后者在原则上应该让它保留下来,而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑,再行修改,才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术,有它几千年的传统,因此我们修改起来也就更要谨慎,改要改得天衣无缝,让大家看不出一点痕迹来,不然的话,就一定会生硬、勉强,这样,它所得到的效果也就变小了。俗语说:“移步换形”,今天的戏剧改革工作却要做到“移步”而不“换形”。^①

这番话当即受到了批判,但却长期代表许多人的想法:新戏曲只能是新思想加传统形态。传统的艺术形态是不能动的,改变了,就不是戏曲了。在说这番话的时候,京剧不过产生了一百多年,却被说成有“几千年的传统”,可见京剧被看成几千年一贯下来的一套表演技艺。这里包含着一种似乎不言而喻的概念:技艺就是戏曲美;戏曲美和戏曲文学无关;没有什么文学,但唱念做打高度发达的京剧,就是中国戏曲美的代表和发展的顶峰;戏曲美就是这一种。

但实际上,戏曲美不仅是一套表演技艺的技术外壳,它是通过完整的作品演出体现出来的。因此,戏曲美同作品内容、剧情结构、文词风格、音乐形式、表演方式都有关系,形成一种剧作者、表演者所欲表达的观众所乐于欣赏的总体美学风貌,这才是具体的实在的戏曲美。中国古典戏曲走过了元杂剧、明清传奇和清代地方戏三个成熟的戏剧时代,这三个时代

^① 张颂甲:《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》,1949年11月3日天津《进步日报》。

戏曲的总体美学风貌是各不相同的。仔细的分析它们,是一个繁重的任务,但通过粗略的叙述,也足以把它们区分开来。

元杂剧之美的状态可以归纳为:爆发性的内容被安置在紧窄的形式之中。元代社会极为黑暗,郁闷、愤恨、渴望、悲观的时代情绪涌到文人笔下,化为对法制的企盼、对爱情的梦想、对先贤的追怀以及不如飘然出世的呻唤,全都是情绪的外向爆发,然而形式只有谨严短小的四折,元杂剧于是有了故事精练、冲突强烈的特点。但表演的形式却是一人主唱,强烈的冲突不得行动的充分展开,只能基本通过一人的唱词表达,不能不极尽浓烈恶辣之能事。于是人物鲜明到夸张的地步,情绪酣畅到恣肆的地步,语言尖刻到戏谑的地步。写花花太岁,张口就是“我嫌官小不做,马瘦不骑”,“杀个人如房上揭片瓦也相似”,写贪官让他口称“凡来告状的都是我衣食父母”,写英雄可以出此豪语:“这不是江水,是二十年流不尽的英雄血!”即便文雅艳丽的《西厢记》,张生相思之急也是“一万声长吁短叹,五千遍捣枕捶床”。元剧的美学风貌,可概括为真率、浓烈、恣肆、戏谑。这种风貌后世慕之,但能作者少,只有徐渭的《四声猿》、《歌代啸》仍是此风貌。

传奇的美学形态正相反,是平和的内容安放在数十出的庞大体制中。传奇也写冲突、矛盾,但却大体是稳定的社会秩序下的人生波折,一生一旦是人物构成的通例,悲欢离合是情节的一定之规。内容既平和,几十出的体制又使得情节展开从容不迫,于是每出只写一小事,构成一个意境,写出一套曲子,于是作剧成了作曲填词挥洒文才的天地,情节则向追求曲折奇巧发展。元杂剧的演出是强烈情绪的奔泻,传奇的演出却成为情节和文辞的玩味。总的说,传奇形成了舒展、委婉、奇巧、典雅的美学风貌。

清代地方戏其实已是封建末世的戏剧。其美学形态可以概括为思想内容的驳杂加艺术形式的自由。地方戏采用板腔

体,摆脱了杂剧、传奇曲牌体的音乐体制,分场也灵活自由。从适合写戏来说,杂剧、传奇的形式都有缺陷,前者四折四套曲子太局促,后者则太散漫,地方戏的分场形式则正合用,地方戏的板腔体音乐也能够表现戏剧化的情绪。现代的新戏曲采用地方戏的文学、音乐形式的道理就在这里。然而地方戏时代偏偏不是一个产生戏剧文学的时代,而是一个发展演员演艺的时代。这是因为封建末世的戏剧已经没有了统一而明确的文化追求,没有了思想意识的戏剧只有向追逐技巧,满足观众娱乐需要的方面发展。这是一个畸形的戏剧时代。这种畸形性,是不能用演技的高度发展也是戏剧发展的必要和重要的方面这样的说辞来分说的。因为就戏曲的技术层面说,传奇的曲学才是深奥复杂的,相形之下,地方戏的唱曲的学问浅陋得不成话,角色分行及每一行的演技在传奇时代也已经发展完全了。正因为如此,京剧演员学艺必须习昆曲。因此,地方戏时代唱念做打的极度发展,其实是向展现演员卖弄绝活讨好观众的方面发展,并不是向更好地阐释文学、塑造人物发展,是向追求剧场性方面,而不是向追求戏剧性方面发展。这种戏曲美与传奇美的区别,就像激越的京胡与悠悠的曲笛的区别那样明显。传奇演出尚静,尚清雅简淡,地方戏演出则要闹,要绚丽火爆。一求演出文学味,讲究书卷气,追求品味不尽;一求展现演员风采,力求勾魂摄魄,最好当堂出彩。总的说,地方戏是一种绚烂多彩、泼辣奔放的戏曲美。

如果以往的三种戏曲美得以分辨和确认,那么戏曲的新形态被看作第四种戏曲美就是顺理成章的了。由于这种戏曲美还在发展中,并没有定型,也不能拉开一个历史来审视,所以要对它的总体美学风貌作出一个明确的描述是不容易的,笔者也不想强行给出一种武断的论定。但毫无疑问的是,它和前三种戏曲美明显的都不相同。因为它已经注入了许多的西方戏剧因素,例如冲突、悲剧、性格,……即便语言,也是现代的语言,

和古典戏曲明显不同了。但最重要的,是新戏曲有了现代的思想内容,使它有了思索的品格,这一点在 80 年代以来的戏曲佳作中较鲜明地表现出来。它不是诉情绪的戏剧,不是玩文词和情节的戏剧,不是炫技艺娱耳目的戏剧了,它不再是消闲的戏剧,而是有了整体品味的提高。它无疑是一种新的戏曲美,中国戏曲成熟以来的第四种戏曲美。

三 第四种戏曲美之“戏曲美”

第四种戏曲美之戏曲美的问题,就是要说明戏曲的新形态仍然是戏曲,这比说明新形态与前三种戏曲美不同,因而算“第四种”要复杂得多。首先,需要说明什么是一般的戏曲美。这就不容易。其次,要拿戏曲的新形态与一般的戏曲美作比较,说明两者是符合的。但毫无疑问的是,两者肯定有不符合的地方。如何看待这种不符合呢?这样问题就要推进到第二层了。元杂剧如果与一般的戏曲美有不同之处,就可以看成是戏曲美的个别表现。新形态的戏曲就没有被这样看的资格,它的不同之处只能看作变易,或者说是为戏曲美带来了新因素。那么问题就产生了:这种变易可能是发扬了戏曲美,也可能是修正了戏曲美。但修正不一定不好,因为可能成为对戏曲美的改善。这样,我们实际上要先面对如何从美学上评价戏曲美的问题,再论到从第四种戏曲美看戏曲发展前景的问题。

在本节中肯定不能说清这一切。我们试图完成第一层的任务:说清什么是一般的戏曲美,然后说明戏曲新形态与此是基本相符的。

说到一般的戏曲美,我们又要面对戏曲具有高度的综合性、虚拟性和程式性的流行观点。这三性的认识固然不错,但它们只是涉及演出形式,远不足以说明戏曲作为戏剧文学、作为戏剧文化的美学特性,同时,三性说也不能够把戏曲与日本戏剧、印度戏剧区别开来。因此,要说明什么是一般的戏曲美,

不能只涉及演出形式,不能只论演出形式与西方相比有什么特点,必须涉及戏曲整体所包含的美学因素。

笔者认为,中国戏曲美不是抽象、固定的东西,而是一个在历史发展中不断生成的东西。今日所谓的戏曲概念,来自戏曲自身发展中四种美学传统的积淀,它们是谐谑传统、诗学传统、传奇传统和技艺传统。

从历史发展看,中国古代戏剧最初的传统是谐谑滑稽。追溯到唐代的两种戏剧形式,即参军戏和歌舞戏,就可以发现参军戏全以语言的滑稽调笑为务,歌舞戏有较短的情节,也具同样的意味。唐歌舞戏《踏摇娘》先是一女角出场,夸张地哭诉丈夫之酗酒如何使她受苦,观者起哄地应和,剧末是一个红鼻子的丈夫出场,与妻相闹相打结束,滑稽味极浓。至宋杂剧、金院本,这种传统仍保持着。宋杂剧演出最后是一段“杂扮儿”,是滑稽性质,与《踏摇娘》末尾之相打笑闹同一用意,使全剧都带有嬉玩色彩,使世人形成了做杂剧“须打猛诨出”的观念。谐谑滑稽的因素在中外戏剧中都存在,但在中国,这种以谐谑为戏剧美的意识比较突出,因为嬉玩调笑,正是“戏”字的本意,也是当时优人的戏剧意识,而且这种传统在全部戏剧中一直延续着,它不仅表现为全以谐谑滑稽为务的作品,更表现为杂剧、传奇、地方戏中随处出现的插科打诨,表现为中国戏曲从文学到表演的谐谑、调侃意味。

中国戏曲美历史发展上第二个美学传统是诗学传统。当中国戏剧还是唐代参军戏、歌舞戏那样只处理极短小的情节时,尚可只以谐谑这一条戏剧美的原则支持,但发展到宋杂剧,其主体是中间的“正杂剧”部分,要以大曲演唱故事,情节绝非十分短小,美学上就不是谐谑所能了事,需要别的美学原则来支持。由于宋杂剧没什么剧本传留,我们从元杂剧来探讨。元杂剧在面对叙事任务时,是继承了此前已高度发展的诗歌的美学来支持自己的。诗学传统在元杂剧中有两个表现。第一是

以诗歌作为戏剧的主要表现手段。元杂剧依赖曲这种诗歌形式,演出是一人主唱,演戏即唱戏。第二是以诗歌的那种抒情美作为戏剧美。以俗称“元曲四大家”的“关马郑白”为例。关汉卿的《单刀会》是个非用抒情诗构思不能解释的作品。该剧写关羽,而关羽竟至第三折才出场,并且该折仍和一二折一样在铺叙赴会的背景。第四折才是赴会,关羽、鲁肃一见面,冲突就结束了。其实全剧不过要写第四折前半折关羽单刀赴会,“乘西风驾着这扁舟一叶”航行于大江之上的壮烈慷慨的意气。马致远的《汉宫秋》第一折写汉元帝纳昭君为妃,情爱深厚,第二折写匈奴兵临城下,索要昭君,文臣武将皆缩头噤口,退敌无计,元帝悲愤而无奈,决定将爱妃去和番。就写事件,写冲突说,第二折已经是剧情结束,第三折写送别昭君,第四折写元帝回至深宫的凄凉似乎是累赘的余文了。但如所周知,三、四两折才是精彩处,着力处。这实际上是以诗歌构思方式作为戏剧构思方式,以诗歌抒情的目标作为戏剧的目标。白朴的《梧桐雨》、郑德辉的《倩女离魂》皆可作如是观。

这种以诗歌为主要表现手段,以抒情美为戏剧美的观念,在元杂剧以后也一直延续着的。在明、清传奇中,整部戏的结构虽然是依外部事件发展而安排的,但全剧中的每一出却都追求把握一种诗的情调、一种抒情意味。到了地方戏中,不必每一出都唱一整套曲子了,但“有情则长,无情则短”的原则是不移的,外部冲突总是写得明快简练,若是到了人物有深刻的情感、复杂的人生况味的地方,则不让他唱个曲尽其微、痛快淋漓就不能罢休,就不算会写戏。这种戏剧观念,便是戏曲的诗魂,是戏曲离不了曲的道理所在。

戏曲美中积淀的第三个美学传统是传奇观念。这在元杂剧中有表现,但最强烈地推出,是在处理长篇故事的明、清传奇中。处理情节需要有某种美学原则。在西方是情节的整一性和冲突原则;在中国则是传奇原则。传奇一名,在唐指小说,

在明、清指戏曲，这名称就揭示着它们的美学相承关系。唐人小说之所以叫传奇，因为受此前志人、志怪小说以记载奇人异事为务的传统影响。一脉相承下来，戏曲中传奇观念自然具有的第一个美学意识就是以奇为美。奇的含义，一是新异，即不曾为人所经见；二是超卓，如过人的才情、胆识、豪气、志向等。叙事就得写奇人、奇事、奇情。戏曲传奇叙事观念的第二个美学意识是以曲折为美。明、清的小说、戏曲都是把奇人异事的短篇发展成长篇故事，情节向线索单纯而进展曲折方向发展，形成以曲折为美的意识。

戏曲美学传统中还有一项内容是技艺美。表演技艺的美应该说在中国戏剧发展中从来就是重要因素，但自清中叶以下却极度发展，唱、念、做、打都发展到高度水平。如果说元杂剧是诗学传统最突出的时代，传奇是叙事之传奇传统发达的时代，那么地方戏就是由演员占据戏剧活动中心的时代。这时候，观众可以只为欣赏演员技艺而看戏了。正是这个时代把演出技艺突出出来，让人以为这就是戏曲美。实际上，技艺传统应该是戏曲美不可缺少的组成部分。

当我们把戏曲美看成谐谑传统、诗学传统、传奇的叙事传统、讲求技艺美的传统的积淀和总和时，我们发现戏曲的新形态是与此极大程度上相符合的。第一，戏曲新形态在坚持抒情美和以唱为主要表现手段上，符合诗学传统。第二，戏曲新形态在坚持情节的传奇性上符合传奇传统。这两点是有内在联系的，就是说情节必须一人一线曲折地发展，才能在贯珠式的形态中形成一个个抒情的情境，才能保证抒情美的突出和歌唱的突出，如果像西方戏剧那样把冲突写成多方因素纠结起来的团块式形态，就会让戏剧行动紧张不懈，不能保证抒情、歌唱的生存空间。这就是戏曲新形态引进西方的冲突概念又还是要保持传奇形态的原因。第三，戏曲新形态仍然使用传统的表演技艺，保持着戏曲表演形态的美的传统。第四，谐谑传统的保

持在戏曲新形态的代表性作品中不是普遍的,许多佳作因为思想内容的严肃性而丢掉了谐谑意味。但新戏曲中的喜剧,都自觉地保持和发扬谐谑传统。魏明伦的作品不论悲剧喜剧都保持着谐谑传统,因此,他的作品有特别浓的戏曲味。新戏曲能否普遍地保持谐谑传统,是一个值得探索的问题。总起来看,戏曲新形态作为戏曲美是有充分根据的。

我们今日的戏剧观问题

——也谈“重提戏剧观”

陆 炜

上个世纪80年代前期,中国戏剧界进行了一场戏剧观大讨论。时过二十年,丁罗男先生发表文章曰《重提“戏剧观”》^①。笔者认为此举很有意义!

对戏剧观包含什么内容,丁先生在文中说明了他的见解:

如果把戏剧看作一个完整的系统,戏剧观应包含对于戏剧的内部本质和外部功能这两个方面的内容。戏剧本质,就是关于戏剧之所以成为戏剧的质的规定性,即什么是戏剧,什么是非戏剧的问题;戏剧功能,就是戏剧与其外部环境(文化、社会等)的关系,即戏剧是干什么的问题。

文章便按照这一见解分为两大部分,标题分别为“戏剧本

^① 丁罗男:《重提“戏剧观”》,《戏剧艺术》2003年第3期。以下本文引用该文文字,不再一一注明出处。

质的再探讨”、“戏剧功能的再确认”。前一部分的结论是,“关于戏剧的本质及由此派生的戏剧形式问题,还有许多需要开拓、发展的空间,决不能以现有的成果为满足,止步不前”。后一部分主要是对当前走向市场化的戏剧的浅俗化倾向表示忧虑,认为必须解决好话剧的文化定位问题,话剧不能失落人文意识和忧患意识,变成茶余饭后的消遣品。笔者认同丁先生对戏剧观内容的解说,并且认为文章两部分的观点就其本身而言也是正确的。

然而,笔者对该文整体上却无法赞同。因为“重提”一事,涉及若干严肃的问题,如“重提”的意义是什么,当前戏剧观上存在的主要问题是什么等。对这些问题,笔者的意见与丁先生不同。愿发表出来,作为对丁文的回应。论述或未能周密,主要是将观点提出,就教于关心戏剧的朋友们。

一 “重提”的意义是什么?

笔者注意到,丁文在谈“重提戏剧观”的原由时,只是说到“近来理论批评界似乎越来越因混沌与困惑而处于失语状态”,竟然没有提到戏剧仍然危机深重的现实,这让我们觉得作者是把“重提戏剧观”仅作为戏剧理论问题来处理的。文章的写法也印证着这一点。实际上,作者在文中说得很清楚了:

事过境迁,当年曾引起戏剧界巨大热情的戏剧观问题是不是都解决了呢?现在看来未必。“戏剧观”也是一个与时俱进的理论课题,老问题会常常出现,新问题还会不断冒出来。我想,这就是今天重提戏剧观的意义。

这意味着,“重提戏剧观”的意义就是再思考一下戏剧观这个理论问题。这看起来无可非议,其实大有问题。

这是因为,“重提”的说法是充满历史意识的,声言“重提”,

就已经把自身作为一个事件纳入了历史的序列,使“重提”一事对应着初提一事。“重提”的意义也对应着初提那一事件的意义。例如胡锦涛今年就任总书记后,重提两个“务必”,谁都知道其意义不仅是提倡“艰苦奋斗”和“谦虚谨慎,不骄不躁”的作风,因为当年毛泽东提出这两个“务必”,其意义是提出一个党要防止因执政而腐败而毁灭这样一个生死攸关的问题,所以重提两个“务必”,其意义也是如此。在这里,作为初提戏剧观的往事的,是20年前的戏剧观大讨论,它是在戏剧危机发生,戏剧急于寻找出路的形势下发生的,它的意义不仅是学术的、美学的,它还负载了使中国戏剧走出困境的历史内容。具体说就是通过戏剧观的突破开拓中国戏剧发展的道路。今天重提戏剧观,我们无法摆脱与这种意义的关系,因为戏剧危机仍在。我们不能不意识到,如果今天清晰地郑重地“重提戏剧观”的话,它的意义决不能只是理论本身的与时俱进,它的意义主要是历史的,应该是希望在一个新的历史条件下形成戏剧观上的某个关注焦点,通过讨论造成突破,以解决戏剧危机戏剧出路问题。

而“重提戏剧观”的意义还不止于此。如果像两个“务必”那样,当年的提出确实起到了它欲发挥的作用,那么今天的重提,意义就单纯得和初提一样,是要再一次发挥它当年的作用。但戏剧观的讨论在当年没有解决戏剧危机问题,于是重提的意义就不仅是重提当年的初衷,还必须反思当年为什么没有实现初衷。于是,反思当年的戏剧观讨论不可避免地成为“重提”戏剧观的又一个意义。

不过,谈论“重提”的意义是需要前提的。这个前提就是历史条件。不具备一定的历史条件而轻言“重提”,这个重提是不会具有上述的严肃意义的。什么是一定的历史条件?抽象定义很难,但具体化则很明确。这就是:今天是否又到了某种戏剧发展的历史关头呢?

这样,我们发现,关于重提戏剧观,要弄清的有三个问题:

1. 现在是否到了中国戏剧发展的又一个历史关头？
2. 联系今天思考戏剧观问题的需要，现在怎样看待当年的戏剧观讨论？
3. 当前，在戏剧观上是否存在突破了它就能促进戏剧发展的症结问题？如果存在，这个问题是什么？

二 现在：是又一个历史关头吗？

现在是否到了中国戏剧发展的又一个历史关头？笔者认为：是。

理由呢？戏剧在上世纪 80 年代初陷入危机，那时可以说是戏剧的历史关头，而从那以来危机一直在继续，并没有根本的改变，何以现在可以算历史关头呢？

我想可以从“话剧振兴还得 30 年”这句话谈起。这句广为流传的话是黄佐临说的，是在上世纪 80 年代，在无论怎样理论讨论、实践探索，仍眼见话剧短期难走出危机的情况下说的。谁都理解这话既是无奈又是希望。谁都明白“30 年”不是一个准确的数字，而这话的意思是，话剧振兴需要有利的外部条件，而这种外部条件的形成起码要 30 年。从说这话到现在已经过去了 20 年。这 20 年中国变化巨大，其发展速度是 20 年前不敢想象的。如果说这实际的 20 年足以抵过上世纪 80 年代所设想的未来 30 年，恐怕不是夸大。而话剧振兴需要的外部条件的改善，可列举如下：

(1) 文艺政策开明。如果以第四次文代会取消“文艺为政治服务”的口号为文艺政策开明的标志，那么，此后虽有波折，但经历 1989 年的政治风波，89 年以后至今，中国共产党经历了两届领导的更替，文艺政策保持了稳定，没有向极“左”方面回复的迹象。

(2) 经济发展，人民富裕。可作为标志的是，近两年来，谁都可以看出，中国开始进入私人购买住房、汽车的时代。

(3) 人民文化的提高方面，也有标志性的事物出现，这就是

近四年来,高等教育执行扩大规模的政策,高等教育已由过去精英化的时代转而进入普及化的时代。

(4)艺术文化格局如今已经根本改变。大众文化从上个世纪90年代开始形成,至今已完全形成,占据了文化消费市场的主体。该情况表明,过去那种国家主流意识与作家精英意识又冲激又混同而主宰文化,对人民进行宣教的局面已经一去不返了。

(5)与戏剧关系最近的艺术形式,即电影、电视,已经解决了市场化的问题。对电视来说,电视剧生产和消费的市场化问题十年前就基本解决,近两年解决的是整个广播电视行业实行企业化的问题。对电影来说这个问题艰难一点,但历经坎坷,毕竟已经走在市场化的生存轨道上。

(6)戏剧在多年不景气之后,近年来出现了市场化的积极动向。这就是自发产生,广泛流行的戏曲在县城以下的村镇进行商业演出的现象,姑且称作“演出小分队现象”。

上述几条意味着什么也许不是几句话能说清的。但容易看清的是,上述的每一条都是二十年前决不可能的外部条件。它们加在一起,意味着话剧已经有了一个与当初发生危机时大不相同的外部环境。这种“大不相同”的含义是什么呢?当初说“话剧振兴还得三十年”,其实只是想象外部环境的大大改善,但决没有要改善到美国、法国那样发达国家的条件才算可以的意思。而如果不是要求过高的改善,那么,在中国现实中凡是可设想的外部条件的明显变化都已出现,换言之,上世纪80年代期望的话剧振兴的外部条件,如今应该说相当程度地具备了。有了这个条件,话剧还没有振兴,这就到了想一想为什么和该怎么做的时候了!

同时,我们应该意识到,新的外部条件中,政治条件是改善而非根本性的改变,经济和文化格局上却有了根本性的改变,所以这是一个走向市场化的外部条件。然而,不能认为这只是

一种条件、一种机遇,应该认为这是错过了就十分危险的发展关头。因为如今惟独戏剧还是没有找到市场条件下的生存机制而处于困顿状态。近几年上海、北京有一些戏剧市场化运作的成功,能够引人瞩目,但十分有限。从全国来看,话剧团体早就走上了保持着团体的大锅饭,个人又向电影、电视剧找饭吃的路子;戏曲团体一年年有气无力地维持着,其不景气的现象已经成了电视剧的题材。在新的历史条件下,戏剧如此衰败,已经是岌岌可危!而当演出小分队现象开始广泛流行,我们应该意识到这是一个信号:民间的、娱乐性的、商业化的戏剧开始兴起,并将对现行戏剧思想、戏剧体制形成挑战。戏剧改变现状的时候已经到来了!

正是在上述意义上,我们可以说现在到了中国戏剧发展的又一个历史关头。

三 当年:戏剧观讨论发展健全吗?

在这样一个历史关头思考今日的戏剧观问题,不能不回顾和清理当年的戏剧观讨论。

丁文已经作了回顾和清理。丁文的第一部分指出,“在 80 年代的那场讨论中,关于戏剧本质的探讨应当说达到了相当的广度和深度。……对戏剧本质的追寻,并不是要找到新的关于‘什么是戏剧’的定义,恰恰相反,通过一场广泛的争鸣和探讨,打破了长期以来禁锢着中国话剧界的那些狭隘、陈旧的‘话剧’定义;与其说回答了‘戏剧是什么’,倒不如说明白了‘戏剧可以不是什么’的问题,从而从各个方面极大地丰富了人们对于戏剧本质的认识。这便是那场讨论所取得的最大的历史性成功”。对当年戏剧观讨论的成就,这段总结是很精当的。

然而只谈成就是不够的。要全面总结当年的戏剧观讨论,还必须回答两个问题:1. 戏剧观应该涉及戏剧的内容、形式两个方面,按丁先生的说法,即“戏剧功能”、“戏剧本质”两方面,

“戏剧本质”方面的讨论是大获成功了,另一个方面情况如何呢? 2. 戏剧观讨论是赋有消除戏剧危机的目的的,这个目的达到了吗?

对这两个问题中的第一个,丁文在其第二部分中指出,“20年前,话剧界对中国话剧的‘现实主义传统’进行了前所未有的反思,清算了极左思潮下生成并且泛滥成灾的‘伪现实主义’的祸害。特别是对政治‘工具论’的批判,起到了拨乱反正的作用。这是80年代话剧改革创新思潮涌起的前提”。这段话在没有经历也没有研究过20年前那段戏剧史的人读来,会误以为戏剧观讨论的这一方面同样成功。其实上面一段话的最后一句(即“这是80年代话剧改革创新思潮涌起的前提”)说明,这是戏剧观讨论(也即“80年代话剧改革创新思潮”)之前(即70年代末80年代初)的事。实际上,当年(1983年至1985年)的戏剧观讨论是只偏于讨论戏剧的形式一面的,戏剧内容或戏剧功能方面并没有展开大讨论。这就是说一个事物缺了一半——如果内容可以算一半的话。

这个问题在当时就被明确地意识到了,指出来了。例如马也先生于1986年发表的《理论的迷途与戏剧的危机》一文,就把问题提得极其尖锐:

中国话剧的病因何在? 这是个不难辨清的问题。戏剧界在1980年前后曾经进行过认真的讨论,并取得过基本一致的看法。认为危机完全是由于话剧自身的“假、干、浅”所致,而造成“假、干、浅”的原因则在于公式化、概念化地“图解概念”。……遗憾的是,理论界的这场讨论的重心在不知不觉中转移了,在一个不为人注意的时刻里前行列车的道岔被搬上了另一路。此后,话剧的危机不再是“假、干、浅”了,而是戏剧样式的“熟、老、旧”(即“熟烂、老化、陈旧”)了,是观众对戏剧样式的厌倦和腻烦了。理论,驶入

了迷途。

理论重心的转移自然使戏剧危机转嫁：把主要是内容的问题转到形式的问题，把对内伤的治理转成对外形的整容，把病人从内科转到皮科、再转到五官科。因此便只能把根治危机的大部力量放在戏剧样式的“出新”上。于是，一场轰轰烈烈的形式革新浪潮——起码在理论上，就在全中国兴起了。^①

马也的结论当然是清楚的，就是形式革新浪潮是“理论的迷途”，加剧了“戏剧的危机”。这不是马也一个人的看法，而是许多人对当年戏剧观讨论的评价。但我们无须在此讨论这种观点的正确性，因为我们要弄清的两个问题已经有了答案。这答案不是什么看法，而是简单、清晰的事实：

(1) 戏剧内容或戏剧功能方面的问题曾经在 1980 年前后作为症结或焦点问题被讨论过，但没能充分展开和深入地探讨，这个方面在 1983—1985 年的戏剧观大讨论中被绕过了。

(2) 戏剧观讨论（以及相应的实践上的戏剧形式革新）没有导致消除戏剧危机的结果。

这两点事实对历史提出了一个尖锐的问题，对我们现在的思考给了一个清楚的启示。

对历史提出的尖锐的问题是：1980 年前后作为症结或焦点的戏剧思想内容问题为什么在 1983—1985 年的戏剧观大讨论中被绕过了？——对此，我们下文再来涉及。

对我们现在的思考的清楚启示是：今日戏剧观研究的主要问题决不在于把戏剧本质、戏剧形式手法的观念研究得再深入一点，因为这个领域当年已经探讨得相当深入，解放得相当彻

^① 马也：《理论的迷途与戏剧的危机》，《戏剧》1986 年第 1 期。转引自《戏剧观争鸣集（二）》，中国戏剧出版社 1988 年版。

底,至少不存在任何观念开放的障碍了。换言之,如果把戏剧观问题分作戏剧形式与戏剧内容(或曰“戏剧本质”与“戏剧功能”)两半的话,那么,今天仍存在和阻碍戏剧发展的戏剧观问题必定藏在当年被绕过的那一半中!

四 今日戏剧观问题:启蒙? 还是娱乐?

在当年绕过了的,没有被充分深入地讨论过的戏剧思想内容(或戏剧功能)领域,是否存在着什么阻碍当今戏剧发展的戏剧观问题呢? 如果存在,它是什么呢?

这个题目好像十分复杂,甚至,由于很久不提以戏剧观的突破来消除戏剧危机了,它根本让人茫无头绪。其实已经有着一种答案预先存在,这就是:启蒙。

我们不必搜寻和援引自20年前到现在的许多思想资料,仅从本文上一节引出的丁罗男、马也两位先生的论述就可以清理出一个头绪。因为对当年的戏剧观讨论,丁先生是完全肯定的态度,马先生却视为“理论的迷途”,持根本性否定(不否定讨论的一切内容,否定讨论的路子、方向)的态度;丁的话说于现在,马的话说于当时——这样,他们已经构成一种代表性了。而我们可以发现,对于戏剧观讨论绕过的领域,两人的看法是相同的。丁先生认为,“20年前,话剧界对中国话剧的‘现实主义传统’进行了前所未有的反思,清算了极左思潮下生成并且泛滥成灾的‘伪现实主义’的祸害。特别是对政治‘工具论’的批判,起到了拨乱反正的作用。这是80年代话剧改革创新思潮涌起的前提。”这实际上是说,戏剧观讨论(即“话剧改革创新思潮”)中没有展开的戏剧功能问题探讨已经在此前进行过,探讨是否充分不论,而题中之义已经实现,这就是拨乱反正,恢复现实主义传统。马先生的着眼点在于不满理论探讨的重心转移,所以他要指出这个重心本应是话剧自身的“假、干、浅”问题,更要强调指出这个重心是“戏剧界在1980年前后曾经进行过认真的讨

论,并取得过基本一致的看法”的。而十分明显的是:解决“假、干、浅”问题(以及作为“假、干、浅”的原因的公式化、概念化地“图解概念”的问题)不是别的,正是恢复现实主义的问题。这样,丁、马两位先生的论述就一致地告诉我们,戏剧功能上要解决的问题就是恢复现实主义。而照笔者的理解,这种“现实主义”的含义,主要不在于写实主义的手法,而在于直面现实,反映真实,探索真理的精神,因为只有这种精神传统的恢复,才能解决“假、干、浅”问题。而这种精神不是别的,就是“科学”、“民主”的启蒙精神。

关于中国文艺现实中讲现实主义传统其实就是讲启蒙精神,恕本文限于篇幅不作展开说明。笔者认为这根本是中国文艺史的事实。这种文化精神长期受到政治的制约,在打破极“左”势力的统治后亟欲舒展和恢复自身,这是唯一合理的历史趋势,所以它是戏剧功能方面讨论的预在答案。换言之,即便没有充分探讨,人们的思绪还是指向启蒙这个目标,可以设想,假如上世纪80年代能够充分探讨,解决问题的答案也只有一个:启蒙。

它的正确性似乎是无须论证的。所以我们看到了丁文直截了当地指责时行的戏剧走上了大众文化的路子,陷于流俗,丧失了人文精神,而不需要说什么道理。显然,在丁先生看来,人文精神的流失就是当前戏剧功能方面存在的主要问题,“戏剧功能的再确认”也就是再次重申戏剧负有启蒙的使命。

然而,当我们面对启蒙这一答案时,我们决没有满意地觉得今日戏剧观问题的局面已经明朗、思想已经明确,反而陷入了迷惘之境。迷惘之一:当我们揭示出答案的预在,就等于说,使马也先生和许多与他观点相同的人耿耿于怀的那个被转移了的理论探讨“重心”,也即本文以严重的语气指出的那个“被绕过了的”理论领域,其实原是答案清晰的,本没有什么可深入探讨的东西。那么,指出什么“转移”、“绕过”,岂不都是虚

张声势？迷惘之二：既然启蒙是答案，这不就是鲜明的理论旗帜、响亮而深刻的理论话语吗？理论界怎么还会“失语”呢？难道可以设想理论界糊涂到忘掉了启蒙吗？迷惘之三：启蒙作为历史的要求，其重要性、正确性不容怀疑，但高举启蒙的旗帜能让戏剧走出危机吗？

问题的复杂性显现了，思绪也趋向多端。但迷惘的本质是清楚的，这就是怀疑：戏剧功能定位于恢复现实主义高扬启蒙精神是正确的以至唯一的答案吗？在戏剧功能方面，没有别的要解决的戏剧观问题了吗？各种迷惘的起源也是清楚的，这就是当年戏剧危机讨论的“重心”（戏剧内容的“假、干、浅”）被“转移”：如果没有转移，把戏剧思想内容或戏剧功能的问题讨论个彻底，那就没什么耿耿于怀，也无什么“虚张声势”；如果讨论出了启蒙的结论，贯彻起来，启蒙的旗帜能不能让戏剧走出危机也就知道了；那样，就会知道是该继续强调启蒙还是标举别的主张，“失语”的问题也就不存在了。看来，就是当年那个可恼的讨论重心“转移”搞得一切都不明不白！于是，破解迷惘的思路指向了前面提出过的问题：1980年前后作为症结或焦点的戏剧思想内容问题为什么在1983—1985年的戏剧观大讨论中被绕过了？

前面引的马也文章中的话有这样两句：

理论界的这场讨论的重心在不知不觉中转移了，在一个不为人注意的时刻里前行列车的道岔被搬上了另一路。

是谁，怎样搬动了“道岔”，让“前行列车”转轨，使讨论的重心“不知不觉”转移了呢？这就是马也先生用《理论的迷途与戏剧的危机》的主要篇幅讨论的问题。该文章认为，是热衷于戏剧形式革新的人们对“新理论”的不断鼓吹，以及1982年戏剧危机突然降临带来了理论界的“慌乱和错觉”，使得讨论重心转移

到了戏剧形式革新的方面。

笔者不同意这种观点,因为马也先生没有提到整个事情中的关键因素——权力意志的干预。事实是,1979年开始的3年戏剧繁荣本来正向纵深发展,一些更尖锐触及时弊与反思历史的剧作正继续涌现,是80年代初注意“社会效果”的理论和中央召开的对剧作家进行说服劝阻的“剧本座谈会”遏制了这一发展势头。这是戏剧危机突然来临的直接原因。20年后的今天我们可以看得更加清楚:一次说服性的剧本座谈会之所以有阻止潮头的力量,不仅在于它是党中央召开的,而且在于它的背后有着整个80年代的政治潮流。1978年开始的由党中央发起的“思想解放运动”是来势猛烈的,在它完成了“拨乱反正”的历史任务后,防止它溢出范围成了80年代中国政治的焦点,其表现就是邓小平许诺的“政治改革”不再提起,却鲜明地提出了“四项基本原则”,几乎连续地发动了两次“反资产阶级自由化”运动,直至1989年的政治风波。在此情势下,戏剧潮流在遭到阻遏后绕过敏感领域向本有变革需要的形式革新方面发展——这才是讨论的重心转移的主要机制。

这样的一段历史造成了一种永久地遗憾并期盼的情结:似乎没有权力意志的干预,戏剧在80年代初将一直繁荣下去,不会遭遇危机,这就构成了永久的遗憾;并且,由于启蒙从未彻底实现过,通过启蒙来摆脱戏剧危机就成了永远的期盼。如果说这种情结在80年代还算合理的话,进入90年代就不再合理了。因为90年代的情势与80年代大不相同,政治的稳定、经济的持续发展、大众文化的形成和占据文化消费市场已经造成一种新的外部条件,戏剧应当走向市场去寻找生机,这是摆脱危机的根本出路,再抱着80年代那种遗憾并期盼的情结已经不合时宜了。在进入新世纪后的今天我们更可以看清楚这一点。那种情结的延续只能支撑着以启蒙自命而自认正确的心态,实际上却使戏剧家难有作为。并且,它正是戏剧理论失语的原因:90

年代以下的形势已经提供了戏剧发展的空间,走向市场化应该成为理论话语,但上述情结不能认同新的话语,它让人只是停留在坚持启蒙的崇高感觉中,以启蒙为唯一的话语,于是戏剧家只能失语——面对新情势无话可说。

正是出于上述认识,笔者以为戏剧家应该摆脱上述情结,走出启蒙的光环。应当不再沉浸于启蒙要求在现实中难于实现的悲剧感。应当看到贯彻启蒙精神与实现戏剧市场化之间没有必然联系。应当为戏剧开拓道路,让它大步走向市场,获得生机。而这一切需要观念的改变。

循着这样的思路,我们就不再执着于戏剧功能的启蒙观,而是趋向戏剧的娱乐观。

这就是说,当前要树立的,应该是戏剧是娱乐的观念。戏剧功能定位于启蒙,这不是正确的戏剧观,而正是当前须要突破的戏剧是宣教的旧观念。这一看法的意思不是不要现实主义,不要启蒙精神,而是要求树立这样的观念:戏剧的首要的、基本的功能不是启蒙,而是娱乐。

支持戏剧的娱乐观的道理,笔者认为无非两个方面。

一方面,这是常识的恢复。

经验告诉我们,观众掏钱买票进剧场,基本的目的是艺术享受,即娱乐。古今中外的戏剧理论家也普遍认为戏剧的首要功能是娱乐。中国在这个问题上认识的改变,是从晚清开始的,是中国救亡图存的需要,造成要求戏剧发挥开通民智的启蒙教育作用的思潮,“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大学教师也”^①的主张鲜明地提出和流传开了。随着民族斗争和阶级斗争的加剧,戏剧作为宣教工具的意识越来越强烈,直到在政治家手中变成“团结人民,教育人民,打击

^① 三爱:《论戏曲》。转引自《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第6页。

敌人,消灭敌人的有力武器”。戏剧的思想化、政治化甚至工具化,应该说是历史的合理性的。只是,这种历史的合理要求不应使我们以为戏剧的功能原就是宣教或启蒙,而根本忘记了戏剧的基本功能是娱乐。并且,当这种历史的合理性已经消失,成为过去时,戏剧的功能也就应该归位,回到娱乐的本性。1949年本是一个开始逐渐归位的时机,但事实是不仅没有归位,反而是戏剧经过20年被变本加厉地推到了“样板戏”那样的极端。文革结束后的几年应该是归位的又一时机,但戏剧在上世纪70年代末80年代初的3年繁荣是完成思想解放、拨乱反正的历史任务,它在戏剧功能上自然地沿着原来的思想化、政治化的道路进行而没有转轨。接下来发生戏剧危机,人们的思索在戏剧内容方面指向现实主义、启蒙精神的恢复,在戏剧形式方面则形成了戏剧观讨论和形式革新运动,戏剧功能归位的问题根本没有成为人们注意的焦点。归位的时机就这样又一次错过了。而在今天的历史条件下,我们再不能错过时机了。

我们必须清醒地意识到:启蒙的使命还任重道远与戏剧的功能就是启蒙是两回事;主张戏剧负有启蒙的使命不等于戏剧的基本功能就是启蒙;戏剧的首要和基本功能就是启蒙是已经过时的陈旧思维。我们必须看到,重申娱乐性将会使舞台改观,因为娱乐的戏剧是好看的戏剧。千百年来戏剧本是靠着它乐人动人的魅力生存的。主张娱乐性是戏剧本性的归位,是戏剧常识的恢复。

另一方面,主张娱乐性是戏剧突破现体制的束缚以走向市场化的需要。

当今中国戏剧的现状,只能用“荒谬”二字来形容。为什么这样说呢?首先,是危机深重无人说。当上个世纪80年代初发生戏剧危机以及其后的大约十年中,北京、上海两大戏剧中心每年上演的剧目还都是数以百计,各省会城市每年也要公演几个新戏,但近十年来,京、沪的戏剧减少,各省会城市的商业性

戏剧演出基本绝迹。戏剧的危境比过去严重多了,但“危机”、“振兴”却不见人提了,这是荒谬之一。其次,是剧团众多不演出。不演出好解释,因为多演多赔、少演少赔、不演不赔。但不见演出,众多的剧团并不关门倒闭,剧团人员并不下岗遣散。这是荒谬之二。第三,是上下层层搞评奖。省市的国营剧团是不搞商业演出了,市县的集体所有制剧团是还要搞一些“吃饭戏”的。但他们都要搞参加会演评奖的戏。这种戏的水准也在跌落,表扬英模的“任务戏”也作为评奖戏了。这些戏,群众不爱看,评委不爱看,剧团自己也未见得喜欢,但投资、加工、赴省、进京、评奖、评论、庆功,上上下下忙得不亦乐乎。这是荒谬之三。

所有这些荒谬,都是由相应的体制维持的。因此所有的荒谬都可归结为体制的荒谬。我国戏剧的现有体制建立于新中国成立之初,由于它是不顾市场机制的,所以建立之初即显出弊端,就是剧团演出大为减少。不过,对于为政治服务的目的,这种体制却是合理的。然而,到了取消“文艺为政治服务”的方针后,再维持这种体制就失去了合理性。尤其是当电影、电视发展起来,戏剧的地盘缩小的格局形成后,仍把从业人员规模庞大的戏剧束缚在原有体制里,就是荒谬了。它必然造成灾难性的后果。

其实,对于体制的束缚造成戏剧的不景气,戏剧从业人员和文化主管部门都看得清,也都不愿意如此,但就是没有谁勇于改革,就是听任荒谬的体制继续存在,让戏剧陷于上述三重荒谬之中。按照黑格尔的观点,存在的都是合理的。那么上述的荒谬,其存在的合理性是什么呢?在今天,中国戏剧体制相当程度是由评奖的体制维持着。评奖的体制有着两重功能。一重功能是,用评奖制约和引导着戏剧创作,让戏剧仍然为主流意识控制,仍然为政治服务。另一重功能是,评奖是各级文化部门领导的政绩的标志,是剧团团长、编剧、导演、演员、音乐

和美工人员业绩的标志,从而成为获取升迁、职称和各种利益的门径。——这就是中国戏剧荒谬现状存在的合理性。

要改变体制,牵涉到许多方面。但改变观念是变革的开始。如果说不合理的体制有什么为自己辩护的理由的话,那就是维持这一体制的“崇高目的”了。这崇高的目的,过去是爱国主义、阶级斗争,现在是“主旋律”、“先进文化”,当然,还可以把“启蒙”加上,以认同这种崇高。但总而言之是把戏剧的功能定于宣教。而恢复戏剧的娱乐的本性正是去除这种辩护理由的利器。我们要说,把戏剧的功能定位于种种崇高的宣教目的,就是保存现体制,让戏剧承受萧条、衰败,主张娱乐的戏剧,才是让戏剧走向市场,走向繁荣,服务于人民。

结论

中国戏剧的发展,现今是又一个历史关头。让戏剧从现体制中解放出来,走向市场,是问题的关键。

突破教育、启蒙的戏剧功能观,恢复戏剧的基本功能是娱乐的常识——这就是今日的戏剧观问题。

1921年,沈雁冰等人组织了民众戏剧社,该社的宣言中有一句著名的话:“‘当看戏是消闲’的时代,现在已经过去了。”^①今天,我们可以这样说:当看戏是受教育的时代,现在已经过去了。

^① 载《戏剧》1卷1号,中华书局1921年版。

论“现代戏曲”

吕效平

题解

戏曲自宋元之际成熟以来,先后经过了“杂剧”、“传奇”和“地方戏”几个古典阶段。“杂剧”、“传奇”和“地方戏”这三个概念,其内涵主要是关于文体的规范,同时也隐含着时代的规定意义。因为“杂剧”、“传奇”、“地方戏”分别是元、明至清代中叶、清末民初的主流戏曲样式。“宋元南戏”虽与“杂剧”同时,但在当时影响未能压倒“杂剧”,在其后则经《琵琶记》而演变成为“传奇”,未能发展成一个时代的主流戏曲样式。

戏曲现代化的历程,如果自梁启超号召“小说界革命”、陈独秀提倡改良戏曲算起,至今已整整一百年;如果从“五四”启蒙运动“戏剧改良”的讨论算起,已有八十余年的历史。新中国成立后,党和政府领导知识文化界和戏剧艺术界的知识分子、舞台艺术家对戏曲进行了艰苦细致的改造与建设工作,以1956年浙江省昆苏剧团的《十五贯》和同年陈仁鉴的《团圆之后》为标志,以改革开放后的《曹操与杨修》(陈亚先)为代表作品、王仁杰、郭启宏、魏明伦等为代表作家,一种稳定的戏曲新文体已

形成,并已成为当代戏曲创作的主流样式。这种新文体不仅以其鲜明的特征与元杂剧、明清传奇、古典地方戏这些先后作为戏曲主流样式的各别文体相区别,而且以其鲜明的现代性本质与元杂剧、明清传奇和古典地方戏三阶段所构成的全部古典戏曲相区别。

但是,在现代汉语词汇里,目前还没有一个专有名词能够像“杂剧”、“传奇”或“地方戏”概括一种戏曲文体一样,概括这个当代的戏曲创作主流文体。以《曹操与杨修》为例,它被称为“京剧”和“新编历史剧”。但是,“京剧”不足以指明这部戏区别于谭鑫培、梅兰芳的非古典本质;“新编历史剧”则仅仅是一个关于题材的概念,而不是一个文体的概念。与“历史剧”相对应,还有一个“现代戏”的概念。这个概念也仅仅涉及题材,而不涉及文体,因此,还需要一个能够概括采用不同题材而属同一戏曲文体的概念。再以魏明伦为例,他的剧作一方面一概被称为“川剧”而忽略了它们的非古典本质,一方面往往被称为“现代戏”(例如《四姑娘》《变脸》)或“新编历史剧”(例如《巴山秀才》《夕照祁山》),而有些剧作由于题材的难以界定(例如《易胆大》《四川好女人》《中国公主杜兰朵》)则除了“川剧”无以命名。但是,是陈亚先与谭鑫培、梅兰芳之间的共通之处、魏明伦与古典川剧之间的共通之处更具有本质的意义呢,还是陈亚先与魏明伦的共通之处更具有本质的意义?或者换一个角度发问:是陈亚先与谭鑫培、梅兰芳的差异、魏明伦与古典川剧的差异更具本质意义呢,还是陈亚先与魏明伦的差异更具本质意义?可以肯定地说:虽然《曹操与杨修》被称为“京剧”而魏明伦的剧作被称为“川剧”,但是它们仍然应当看作同一文体的作品;相反,虽然陈亚先与谭鑫培、梅兰芳的作品都被称作“京剧”,而它们事实上却具有不同的文体本质。同样地,虽然魏明伦的剧作仍然被称为“川剧”,它们与古典川剧也拥有不同的文体本质。特别能够说明这个问题的是郭启宏的创作。他既写京剧,又写评

剧和昆剧。他的京剧、评剧、昆剧之间的差异是偶然的、现象的、次要的,而他所有作品与古典戏曲的差异才是必然的、本质的和重要的;他的京剧、昆剧与古典京剧、古典昆剧之间的联系是偶然的、现象的、次要的,而他的京剧、昆剧和评剧作品因为事实上同属一个戏曲文体,(虽然这一文体尚未得到冠名,它的存在尚未被清晰地认知),它们之间的联系却是必然的、本质的和更重要的。

言语的模糊与混乱反映了概念的模糊与混乱,概念的模糊与混乱反映了理论认识的模糊与混乱。当今的戏曲理论对于两个基本的客观事实缺乏充分的和清晰的认知。一个事实是:从《十五贯》、《团圆之后》到《曹操与杨修》,一种新的戏曲文体已经定型,这种文体已经成为当代戏曲创作的主流文体;这种文体的形成是从辛亥革命、“五四”运动以来戏曲现代化历程的结果,它具有与包括元杂剧、明清传奇和古典地方戏三个阶段的古典戏曲的革命性的本质差异,它是中国戏曲的第四个主流文体样式,也是与全部古典戏曲相对立的戏曲的现代阶段。另一个未被当今戏曲理论普遍接受的事实与上述现代戏曲文体业已存在的事实密切相关。它就是:和杂剧、传奇先后失去其生存的土壤与条件而终结一样,以京剧为代表的古典地方戏也因其失去了生存的土壤与条件而终结了;古典地方戏的终结,也是全部古典戏曲的终结。就像古典文学的终结一样,这是不可避免的。

理论认识上的糊涂状态,在相当大程度上,是由情感上对于“民族性”和对于“现代性”的冷热失衡造成的。例如权威的《中国大百科全书》“戏曲、曲艺”卷概论,就放弃了对于本民族文化的理性批判的责任,把古典地方戏特征夸大为全部戏曲的永恒特征,而对其文学性与思想性的贫乏没有丝毫的反思,对关汉卿、汤显祖、孔尚任所代表的文学精神与批判精神退出中国本土戏剧的过程与必然性也没有丝毫的反思。这样的戏曲

理论,当然不能认知当代戏曲创作主流文体中文学性回归的本质意义,不能辨析当代戏曲作品文学性的现代性特征,也不肯承认古典地方戏乃至古典戏曲的终结,而宁肯把谭鑫培、梅兰芳与陈亚先、魏明伦、郭启宏稀里糊涂地看作一回事,不愿分析陈亚先、魏明伦、郭启宏的现代性本质,更不愿接受这种现代性本质获得的前提恰恰是对于谭鑫培、梅兰芳的革命与超越这个事实。应当看到,缺乏科学精神的民族热情往往片面夸大民族文化中的局部现象,而悖离民族文化的根本精神,最终走向自己初衷的背面。以京剧为代表的古典地方戏,并不是古典戏曲的全部,它的辉煌恰恰建立在部分地放弃与悖离关汉卿、汤显祖、孔尚任的艺术原则和艺术精神的基础之上;在陈仁鉴、陈亚先、王仁杰、郭启宏、魏明伦对于古典地方戏的革命与超越中,却有着对于关汉卿、汤显祖、孔尚任的回归与继承。当代戏曲创作的主流文体,不仅是现代性的,而且与全部戏曲的古典传统血脉相连。

不察觉当代戏曲创作的主流文体已经是一种与以京剧为代表的古典地方戏不同本质的文体,把它们一概称为京剧、川剧、昆剧,或别的什么地方戏,这种认知的糊涂状态在戏剧艺术的实践上也是十分有害的。当今主流戏曲理论既不对古典戏曲进行“文学的”与“非文学的”阶段和文体的分析,也不对全部戏曲进行“古典的”与“现代的”阶段和文体的分析,不接受古典戏曲业已终结的事实,相反,把古典地方戏特征夸大为全部戏曲的永恒特征,由此造成了两个方面的伤害。一方面,当代戏曲创作被不恰当地加上了保持古典地方戏本质,延续其生命的责任,使当代戏曲自身文体本质的实现与艺术的创造处处受到人为的掣肘;另一方面,当代戏曲在追求自身文体本质充分实现的过程中势必把与之混为一谈的古典地方戏本质损毁得面目全非。须知,古典地方戏的终结仅仅意味着它不再能够创造生动活泼的新作品,并不意味着它昔日的创造失去了存在的价

值。元杂剧和明清传奇早已终结了,但是后来的戏曲家仍然不断从昔日的作品中汲取艺术精神、艺术方法和艺术养料,以丰富自己的创作灵感;后来的观众和读者仍然能够从昔日的作品中得到美的享受。古典文学终结了,诗经、楚辞、唐律、宋词、《红楼梦》……却永远是民族文化的宝贵遗产,在当代文化的建设中发挥着无可替代的重要作用。一种艺术,惟其终结了,才弥足珍贵。《红楼梦》、《窦娥冤》、《牡丹亭》、《桃花扇》将永远地保存着它们的新鲜古装,蹲在图书馆的书架上等待一代代读者的朝拜,可是古典地方戏却没有这样的幸运,它们无法以印刷品的方式保存下来,只能保存于演员的肉身。这种保存方式是极不稳定的。戏曲理论应当接受古典地方戏业已终结的事实,阐明古典地方戏与当代戏曲创作主流是拥有不同本质,属于不同时代的两种不同的戏曲文体,以阻止当代戏曲在其创作与发展的过程中对古典地方戏遗产造成无可弥补的破坏。

本文将讨论当代戏曲创作主流文体区别于古典戏曲各文体的特殊本质,并根据这一本质将其称为“现代戏曲”。“现代戏曲”一词一般并不被使用,更没有被用作指称当代戏曲创作主流文体的专有名词。常见的是在某剧种名称前冠以“现代”二字,例如“现代京剧”、“现代川剧”等等,但这里的“现代”二字仅用作限定题材的现代生活范围。倘表现古代生活,即使采用了当代戏曲创作的主流文体,例如《曹操与杨修》,也仍然不会被称作“现代京剧”,而称为“新编历史京剧”。无论如何,如果至今仍然被称为“京剧”、“川剧”、“昆剧”或别的某种地方戏的当代戏曲创作确实与以谭鑫培、梅兰芳为代表的古典地方戏具有不同的本质,而各地方戏剧种的当代作品之间又具有共同本质,如果当代戏曲创作的主流文体确实区别于古典地方戏而存在着,我们就迫切地需要一个指称这种文体的专有名词。这个专有名词的确立,将是我们对于戏曲发展与现状认知的一个进步。

为此,我提出“现代戏曲”的概念,以供讨论。

“现代戏曲”是文学的戏剧

魏明伦说:“从我的身上可以看到已经断裂了一百几十年的中国戏曲‘编剧主将制’的影子!”^①他的这一说法,反映了当代戏曲作家对于他们的作品与古典地方戏作品之间本质区别的自觉。他描述古典地方戏,“演员至上,名角称王。从‘同光十三绝’到梅兰芳,扩及地方戏的各路‘诸侯’,表演艺术达到炉火纯青……把编剧主将贬低到幕僚与附庸的地位,甚至有奴仆之感。表演艺术独自发达,剧本文学衰落弱化。”^②自辛亥革命和“五四”启蒙运动以来,为使戏曲适应现代社会所做的种种努力,无论这种努力是由知识分子从外部介入的还是由表演艺术家从内部发起的,虽然涉及到音乐舞蹈、舞台美术等等一切方面,但是首要的、全局性的和决定性的努力,却是要重新征服文学或者说被文学再次征服。因为非此,则不能改变其创作主体文化教育严重缺失的状态,以获得思想的能力;也不能获得观念的有效载体,以改变其思想的贫乏与守旧。

梅兰芳在上世纪一、二十年代对于“时装戏”与“古装戏”的两次尝试,都不是关于舞台美术或歌舞艺术的局部改良,而是试图征服文学、获得思想的能力与载体的全局性的试验。“时装戏”的尝试,是为了追赶急剧变革中的社会观念,而以演说与情节取代表演作为戏曲的主要艺术手段。但由于演说和情节本质上属于文学的语言艺术和编剧艺术,一旦凌驾于表演之上,便根本地破坏了京剧的表演艺术本质。如果文学的语言艺术与编剧艺术不足以构成成熟的艺术整一体,不能够提供充足的审美资源,所谓“时装戏”便只能是不伦不类的短命的怪胎

① 魏明伦:《笔答〈南腔北调〉》,《戏海弄潮》,文汇出版社2001年版,第222页。

② 同上。

了。以文学的手段创造戏曲的新文体是梅兰芳这些舞台艺术家所不能胜任的。“时装戏”的尝试失败以后,为了弥补京剧的文学缺失之“俗”,追求齐如山所渴望的“高洁雅静”^①,梅兰芳又排演了《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》、《洛神》等“古装戏”。这些剧目放弃了编剧艺术的追求,旨在把表演艺术的歌舞与古典文学的诗歌重新结合起来。但是,此时古典文学自身已经失去了创作的活力,焉能拯救戏曲?鲁迅描绘“古装戏”中的梅兰芳“待到化为‘天女’,高贵了,然而从此死板板,矜持得可怜”^②。田汉也借用胡适的话,把这些戏称为“既不通俗又无意义的恶劣戏剧”^③。在两次征服文学的尝试失败后,面对戏曲现代化的种种努力,梅兰芳确立了他自己“移步不换形”的原则。这是一个深思熟虑的原则。它表明这位卓越的艺术家将维护古典地方戏的表演艺术本质,并在这个本质的规定之下谨慎地探索它可能的疆界;他将不会允许自己的探索破坏古典地方戏的表演艺术本质,不在这个古典本质以外寻求戏曲的现代性变革。如果这仅仅是一个艺术家的个人的选择,这个选择应当赢得人们的一切尊重。但是,如果把梅兰芳所维护的古典地方戏本质当作全部戏曲的永恒本质,要求一切戏曲艺术家来维护则是荒谬和有害的。

董健教授把20世纪传统戏曲所走的道路,概括为梅兰芳所代表的道路和田汉所代表的道路。梅兰芳的道路,就是维持古典地方戏表演艺术本质;而田汉的道路则是超越这个本质,回归文学。“他赋予了近二百年来在文学性上渐趋贫困化的京剧以表现现代意识的文学生命;他初步扭转了京剧‘重戏不重人’

① 齐如山:《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社1998年版,第101页。

② 鲁迅:《略论梅兰芳及其他(上)》,《鲁迅全集》,人民文学出版社1981年版,第5卷第579、580页。

③ 田汉:《中国旧戏与梅兰芳的再批判》,《田汉全集》,花山文艺出版社2000年版,第17卷第12页。

的旧习,开辟了人物塑造的新路子;他结束了旧京剧只有演员没有作家的历史”^①。魏明伦所说的戏曲“编剧主将制”早在田汉建国前的戏曲创作中就得到了恢复。甚至早于田汉,辛亥革命前后西安“易俗社”的戏曲创作便是“编剧主将制”的。但是,“易俗社”的戏曲创作虽然与从《团圆之后》到《曹操与杨修》的戏曲创作同样恢复了文学本质,却因其间存在的重大差异,不能看作同一种文体。即使田汉的戏曲创作,虽然在文学精神上与陈仁鉴、陈亚先、郭启宏、魏明伦息息相通,但在其形式多样的尝试中还没有形成一种稳定的戏曲文体。

由“演员至上,名角称王”到“编剧主将制”,不仅文学家成了创作的主体,而且由于文学的介入根本改变了传统地方戏文体的本质。

戏剧是一种综合艺术这是人人知道的浅显事实。戏剧理论不能够满足于清点一种戏剧综合了多少门类的艺术,以所谓“综合性”作为区别于其他戏剧样式的本质特征。综合于戏剧的诸多艺术门类,其地位并不是平等的,其中必定有一门艺术是“综合”行为的施动者,而其他门类的艺术则是被综合者。一种戏剧样式的本质,就是由这个施动的“综合者”确定着。戏剧理论应当找到这个综合者,确定研究对象的特殊本质。一般而言,能够在戏剧中担负“综合者”责任的,只有表演的艺术与文学的艺术。因此,表演和文学就是戏剧的两极。说戏剧“中心是演员的艺术”或者说“剧本是戏剧之本”,用以针对具体时代具体文化的某种戏剧样式是不错的,但是用以描述一切时代一切文化的一切戏剧便无法正确地解答许多戏剧现象。古典的中国本土戏剧就有一个“表演本质的艺术——经文学(主要是古典诗歌)的整合而成为文学本质的艺术——文学降为‘被综合者’而重新成为表演本质的艺术”这样一个发展的过程。对

^① 董健:《中国戏剧现代化的艰难历程》,《文学评论》1998年第1期。

于理论的辨析来说,困难在于:即使在表演的戏剧里,文学仍然作为一个被综合的因素存在着,同样地,即使在文学的戏剧里,表演也仍然作为一门被综合的艺术存在着;而且就个别作品而言,往往成就最高者其中表演与文学的两极最接近于平衡。但是,就某种戏剧的一般文体而言,辨析其首先被文学的原则规范着,还是被表演的原则规范着,不仅是可能的,而且是戏剧的理论研究必须解答的。

上世纪初,吴梅站在古典文学的立场,批评清代光宣以后的戏曲“巴人下里,和者千人,益无与文学之事矣”^①。80年代末,陈白尘、董健站在现代文学的立场,批评以京剧为代表的古典地方戏“使戏剧文学性和思想内容大大‘贫困化’”^②。吴梅所指,主要是唱词俚俗,失去了诗歌的意境。陈、董所指,如果把“思想内容”的问题放在一边,仅就“文学性”而言,应当不止于唱词,还有情节的幼稚。魏明伦也注意到“演员过分地大于剧作家,表演过分地大于剧本”所造成的后果,就是“形式大于内容,局部大于整体,唱腔大于唱词”^③。如果同样放开“形式”与“内容”的问题不谈,仅仅考虑技术层面上问题,则“局部大于整体”正是情节幼稚的原因,“唱腔大于唱词”正是唱词俚俗的原因。唱词俚俗、情节幼稚就是文学在古典地方戏里的全部状况。但是,一种唱词俚俗、情节幼稚的戏剧样式,为什么能够在大约两百年的时间里风靡大地,“和者千人”呢?毫无疑问,这是一种能够提供充沛审美资源满足它的观众的戏剧样式。唱词和情节如此贫乏,古典地方戏究竟靠什么提供它的审美资源?每一种文体都有自己的基本原则,只有满足了这些原则的

① 吴梅:《中国戏曲概论》,《顾曲麈谈中国戏曲概论》,上海古籍出版社2000年版,第176页。

② 陈白尘、董健:《中国现代戏剧史稿·绪论》,《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第5页。

③ 魏明伦:《笔答〈南腔北调〉》,《戏海弄潮》,文汇出版社2001年版,第223页。

作品,才能成为这个文体家族的一员。究竟满足了哪些原则,才能被接受为古典地方戏?这些原则,就是歌唱(唱、念)与舞蹈(做、打)的原则。只要在唱腔和身段上达到了标准,其表演不论唱词怎样俚俗、情节如何幼稚,都可以称为地方戏。齐如山把京剧艺术的原则概括为八个字,即“无声不歌,无动不舞”,古典地方戏的审美资源主要就是由它的歌唱与舞蹈及其直接描绘的生动人物提供的。唱腔、身段与唱词、情节是采用不同的物质载体作为艺术语言的不同质的艺术。前者诉诸人的感官,后者诉诸人的心灵。前者呈现为一种瞬间的“质”感,每一个瞬间“质”的优劣与任何其他的瞬间同等重要,表现于一定时间长度的整体性对它来说并不存在,美的资源在鉴赏的每一个瞬间立刻被感觉到,经过心灵的综合才能区别每一个局部的审美意义的过程是多余的意义;后者则呈现为一种时间的状态,每一个瞬间局部的意义依存于其他瞬间局部的意义,尤其是依存于“诗歌意境”或“动作全程”的整体意义,心灵综合的过程是必须的,只有掌握了“意境”或“动作”的整体,才能理解每一个局部的审美意义。苏剧和川剧中有一个经典的折子,叫《醉隶》,源出明传奇《红梨记》,演的是一个皂隶奉太守之命请秀才饮酒赏月,但秀才已与情人有约在先,皂隶只好碰壁而归,其主要内容就是表演醉酒的皂隶。这段交待情节的过场戏在原作中并不具有独立的审美意义,它的意义轻重要看其对男女主人公命运影响的大小。因为这个情节过程对戏剧主人公的命运几乎不具有影响,它的意义便是微乎其微的,把这个无足轻重的短暂过程发展成几十分钟的折子,对于叙述悲欢离合爱情故事的艺术目标来说,其结果是破坏性的。但是,根据地方戏的文体原则,呈现为一定时间长度的情节整体并不重要,重要的是演员的表演,表演在每一个瞬间的意义是同等的,只要演员能够把这个无名皂隶演得风趣盎然,提供充沛的审美资源,不妨给予他姓名,不妨提升他成为戏剧主人公,不妨让观众忘记

情节的悬念,忘记男女情人的命运。《醉隶》成戏的原则,不是偶然或局部的,而是古典地方戏文体的根本原则。在《拾玉镯》中,观众和演员所关注的,并不是少女孙玉姣与公子傅朋的爱情发展,而是旦角演员对孙玉姣天真活泼性格及娇羞神态的表现和丑角演员对孙玉姣的天真、活泼、娇羞的夸张而风趣的模仿。爱情故事需要一个发生、发展、高潮、结局的时间过程,过程中的片段不具有独立的价值,只有在情节整体中才能获得自身特殊的审美意义;而对人物神态动作的表现和模仿,其每一个瞬间拥有的审美价值却既是独立的,也是平等的。传统京剧的情节艺术,一向被认为以《四进士》为最,即使这个戏的兴趣中心也是根据上述地方戏文体原则,随着表演艺术而“漂移”的。这个戏的剧名告诉我们,它的主角应当是进士毛朋,这是毛朋同另外三个枉法的同年进士斗争的故事。但因为扮演宋士杰的演员提供了更多的审美资源,这个人物便压倒毛朋,成了该剧主人公。在这里起决定作用的,不是对于情节的构思,而是演员的表演。

早在梅兰芳这一辈戏曲演员早年的“时装戏”中,就开始了摆脱上述地方戏文体原则,寻求新原则、新文体的尝试。“时装戏”把依赖声腔与身段的表演降到了次要的地位,试图凭借情节和演说所能提供的审美资源征服剧场。梅兰芳后来放弃“时装戏”,正是由于对上述古典地方戏文体原则的珍惜。他说在这些“时装戏”里,“京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作,全都学非所用,大有‘英雄无用武之地’之势……我后来不多排时装戏,这也是其中原因之一”^①。晚近成熟的地方小戏,例如越、粤、评、沪等剧,一方面在表演上的积累不如传统地方戏那样深厚,缺乏堪称“主将”的演员,一方面则同时受到都市现代影剧方式的影响和“五四”新文化的启迪,一开始便不遵

^① 梅兰芳:《梅兰芳舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版,第280页。

从上述古典地方戏的文体原则,而比较注重情节的整一性。上世纪50年代对于传统地方戏剧目的整理和改编,执行着一对相互否定的任务:一面要保护表演艺术珍贵的历史积累,一面也要纠正其唱词的俚俗和情节的幼稚,凡“整理”者以不颠覆上述古典地方戏文体原则为前提,凡“改编”者一般都是把情节整一性的原则作为根本原则,而把声腔美与身段美至上的原则降为服从情节整一性的二级原则。这种以情节整一性原则颠覆表演至上原则的结果就是一种戏曲新文体的诞生。

1956年,浙江省昆苏剧团根据传统昆曲改编的《十五贯》(陈静执笔)获得巨大成功,被认为“救活了”濒临死亡的昆剧。然而新《十五贯》在表演艺术上并没有实质性的新创造,戏还是那些老戏,它凭什么取得如此成就呢?凭的是以一个更高的艺术原则把表演艺术的旧创造重新组合起来,使它们在诉诸感官直觉以外,同时获得了诉诸心灵的意义,在审美直接性的意义以外,同时获得了观念性的意义。这个更高的艺术原则,就是剧场的情节整一性。清人朱素臣传奇原作的情节整一性,是无法实现于剧场的整一性;沦为地方戏的昆剧折子则像《醉隶》和《拾玉镯》一样,以声腔与身段之“质”为其文体的原则,不追求情节的整一。对于《醉隶》和《拾玉镯》所表演的美感充足的人物形象来说,戏剧主人公的爱情遭遇和结局并不重要,而新《十五贯》里的情况恰恰相反:娄阿鼠这个拥有很大审美资源的感性十足的形象,不再是戏曲演出和观赏的最终目标,甚至连况钟与周忱针锋相对的戏剧性冲突情境也不能成为演出和观赏的最终目标。娄阿鼠的形象对于全剧情节及其所表现的主题来说,仅具有局部意义;“见都”一场的冲突,由“判斩”引起,而又导致了“访鼠测字”,是情节之躯的一个承上启下的部分。什么是情节的整一性?根据亚理士多德的论说就是:第一,情节(行动)先于人物而作为戏剧的第一要素,戏剧表演的“目的不在于模仿人的品质,而在于模仿某个行动”,人物“不是为了表

现‘性格’而行动,而是在行动的时候附带表现‘性格’”;歌曲在戏剧六要素中仅排第五,“形象”“最缺乏艺术性,跟诗(笔者按:即文学)的艺术关系最浅”。第二,情节必须是一个有发生、发展和结局,即所谓“有头,有身,有尾”的完整过程,“里面的事件要有紧密的组织,任何部分一经挪动或删削,就会整体松动脱节”。^① 新《十五贯》正是这样。旧戏中表演塑造人物的第一目的,被叙述情节的目的取代了;表演作为塑造人物的第一手段,也被情节的手段取代了。换句话说,表演首先是叙述情节,然后才是塑造人物;人物性格首先是由他们的行动表现出来,然后才是被表演直接地刻画出来。旧戏《十五贯》中有两个十分精彩的折子,《男监》和《女监》,从表演及人物塑造的角度上看,并不比新《十五贯》所选用的折子逊色,按照古典地方戏声腔和身段之美至上的原则,是不应删去的。但是新《十五贯》不是以表演直接塑造人物的古典地方戏,而是首先以情节(即人的行动)塑造人物的一种戏曲新文体,根据情节整一性的文体原则,删去这两个折子却是必然的。

在当代戏曲创作中,如新《十五贯》这样把一个非文学的古典戏剧文体改编成文学的现代戏剧文体的作品并不很多。此外还有像《团圆之后》那样,根据旧文学剧本改编的作品。在这类作品的创作过程中,剧作家更少面临声腔与身段美至上原则的掣肘,贯彻情节整一性原则更为坚定。随着现代题材进入戏曲创作和上世纪80年代以后戏曲作家的主体意识日益觉醒,以上两类“改编”作品的数量更少了,在像《曹操与杨修》这类完全属于作者新创的作品中,剧场整一性的原则不再遭遇任何怀疑与挑战。

《十五贯》的改编者并不是第一个运用剧场的情节整一性

^① 亚理士多德:《诗学》,《诗学·诗艺》,人民文学出版社1962年版,第21、24、25、28页。

原则创作戏曲的编剧,但是他们所改编的《十五贯》肯定是传统戏曲中把这个原则最早运用得最为成功且影响最大的作品。此后近50年,剧场的情节整一性原则始终被几乎所有戏曲作家们奉为创作中最为基本的原则;《团圆之后》、《巴山秀才》、《潘金莲》、《曹操与杨修》、《南唐遗事》、《新亭泪》、《秋风辞》、《徐九经升官记》、《骆驼祥子》这些当代戏曲创作的杰出代表无一不要求表演的声腔与身段之美遵从并服务于情节的整一性。可以说,自改编本《十五贯》诞生并取得成功,一种戏曲的新文体已经宣告成熟了。这种文体,用魏明伦的话说,颠覆了古典地方戏“演员至上,名角称王”的制度,恢复了关汉卿、汤显祖、孔尚任时代的“编剧主将制”。情节的整一性原则是这个戏曲新文体最基本的文体原则。而情节的艺术,当它服从表演至上的原则时,只能处于十分幼稚的状态,正如亚理士多德和黑格尔把它视为“诗”的艺术那样,它属于文学。

“现代戏曲”是现代文学的戏剧

中国本土戏剧早在戏曲形成之前已经存在,根据任半塘在那部著名的《唐戏弄》中的描述,且相当发达。为什么在宋元之际中国本土戏剧终于发育成戏曲这种堪与古希腊悲剧和伊丽莎白时代戏剧媲美、具有持久生命力的高度成熟的戏剧样式?中国古典诗歌传统的介入是出现这个飞跃的决定性因素。诗歌一向是古代中国文学的主流样式,在宋元之际已经积累了许多宝贵的创造和无比深厚的传统,并且仍然具有旺盛的生命力去寻求新的形式,进行新的创造。它与表演艺术的结合,并成为剧场诸多门类艺术的综合者,不仅给自身的发展找到了新的途径,而且根本改变了此前中国本土戏剧的表演艺术本质,使其成为文学的戏剧,产生了关、马、郑、白和王实甫等一批杰出的诗人剧作家。

元杂剧在本质上是抒情诗。它一方面对于诗歌的音乐形

式要求极严,一方面对于情节的内容与结构采取漫不经心的态度。元杂剧的文体原则,就是一本四折、每折由同一宫调的若干曲牌组成一支联套,由一人演唱的音乐形式。这个文体原则完全不涉及情节。需要说明的是,元杂剧极其严格的音乐形式是针对诗歌语言、呈现于一定时间状态的艺术整一性要求,而不同于古典地方戏音乐针对演唱、呈现为非时间状态的“质”的要求。王国维称“元剧关目之拙,固不待言。此由当日未尝重视此事,故往往互相蹈袭,或草草为之”;“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。”^①

明清传奇也是作家和文学的戏剧。在这个戏曲文体中并行着两条未经融合的文体原则。一条仍然是诗歌音乐形式的原则,它仍以一个曲牌联套为一个基本单位,称之为“出”,但每本戏从二、三十出到五、六十出不等,同一联套诸曲不限于同一宫调,也不限一人演唱。另一条则是关于情节的结构原则,它要求情节的整一性,故事必须有头有尾,追求事件的曲折离奇和缝合照应的构思技巧,讲究叙事的规定程序。但是,明清传奇的结构过于庞大,它的情节整一性一般无法呈现于一次剧场的演出。由于诗歌及其与表演的结合提供了充足的剧场审美资源,明清传奇并不渴求它的情节在剧场提供审美资源;由于诗歌及其与表演的结合直接塑造了诗意盎然的人物,明清传奇并不渴求依靠情节完成塑造人物的艺术使命。无论它漫长的全本演出方式,还是它通常的择出演出方式,都不能使它的作者感觉到令西方戏剧家焦虑并渴求征服的剧场时空的挤压。因此,它的情节整一性是未经剧场时空熔炼的史诗(或称小说)情节的整一性。

^① 王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第85页。

古典诗歌滋养和提携了中国本土戏剧的表演艺术,使它形成了一套表现力极强、形式美资源极其丰富的舞台语言系统。这个语言系统在与文学语言的竞争中,终于击败了对手,而成为戏曲的艺术语言,并把文学语言降为自己系统内的一个子系统。中国本土戏剧从文学本质,重新回归表演本质。任半塘在为戏曲之前的中国戏剧的存在辩护时质问过:“京剧中之《麻姑献寿》,除向王母置酒前为寿,歌舞一番而外,又有何情节……今日类乎《麻姑献寿》者,亦曰‘岂得谓为戏剧乎’否?”^①视京剧与《踏谣娘》《西凉伎》为同类,任半塘是有道理的。古典诗歌的退出,除了戏曲表演艺术语言的强大以外,它自己生命力的枯竭也是一个原因。事实上,在“曲”之后,中国古典诗歌就没有能够像它在过去不断地嬗变那样再创新的样式。

当古典地方戏逐渐失去创造活力的时候,中国古典文学同样失去了它的创造力。像在宋元之际那样重新赋予本土戏剧文学的本质,给它带来新生,这是中国古典文学力所难逮的了。这个使命,惟有“五四”新文化运动中诞生的中国现代文学能够承担。如果说,中国话剧是西方文化的舶来品,现代戏曲则是西方戏剧与中国古典戏剧结合的产儿。向西方学习,这是中国从物质到精神一切领域现代化进程的必然特征。这种吸纳外族文化的能力,是一切民族文化保持活力的前提;这种被鲁迅称为“拿来主义”的胃口,是一个民族文化生命力的表现。

虽然现代戏曲的唱词比较古典地方戏唱词一般更具有文学性,虽然我们不妨把现代戏曲的唱词看作抒情诗,而且在某些作品中它们是真正的抒情诗,但是,被古典地方戏颠覆了的诗歌规范并没有在现代戏曲里得以恢复。现代戏曲作为一种新的戏曲文体,除了戏曲的一般文体原则需要唱词以外,它的特殊的文体原则并不涉及诗歌形式。对于当代戏曲观赏者来

^① 任半塘:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第75页。

说,抒情诗已经不像它在古典戏曲的文学阶段那样重要了;对于当代戏曲作家来说,诗歌写作的能力也不像在古典戏曲的文学阶段那样头等重要了,情节艺术的能力比语言艺术的能力更为重要。与古典地方戏相比较,现代戏曲是作家的戏曲、文学的戏曲;与古典戏曲作家的、文学的阶段相比较,现代戏曲首先是情节的艺术,然后才是语言的艺术。而全部古典戏曲或者是文学语言的艺术,或者是舞台语言的艺术,首先是语言的艺术,然后才是情节的艺术。

元杂剧在情节的创造上漫不经心,这种漫不经心的积极意义是不设定规范,因此元杂剧的情节艺术创造,从《西厢记》这部几乎同时实现了西方戏剧情节艺术理想的杰作和被王国维视为例外的《老生儿》、《救风尘》,到极幼稚的一般作品,呈现为比较复杂的形态。但少数剧场情节艺术杰作的存在并不能改变元杂剧在本质上仍然是语言的艺术,是抒情诗的艺术。明清传奇作者在情节创造上颇费匠心,然唯其注重此事,所以特别尊崇规范,自《琵琶记》的叙事规范建立以来,明清两代未有突破,弄得反而逊于元杂剧的例外作品。因此胡适批评传奇都是“用八股文体做的”^①。古典地方戏根据声腔与身段之“质”确立其文体原则,表演的每一个瞬间的意义是平等的,其价值的大小根据“质”之优劣来确定,因此基本无视呈现为时间状态的情节整一性。现代戏曲的现代文学属性的确认,建立在两个比较的基础之上:其一是它的情节艺术本质与元杂剧语言艺术本质的比较,其二是它的现代剧场情节艺术与明清传奇的古典戏曲情节艺术的比较。

明清传奇的情节整一性无法体现于剧场,因而不是剧场的情节整一性。亚理斯多德试图从理论上区分史诗的情节整一性与悲剧的情节整一性,但是,他仅仅指出“悲剧力图以太阳的

^① 胡适:《〈缀白裘〉序》,《胡适文集》,北京大学出版社1998年版,第8卷第445页。

一周为限”，而“史诗则不受时间的限制”，或者说“任何一首史诗，不管哪一种，都可供好几出悲剧的题材”^①这种篇幅上的表面差别。他做的并不算成功。黑格尔才真正做到了这一点。黑格尔给戏剧所下的定义是：

史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一^②。

他认为：戏剧具有抒情诗的因素，因为戏剧人物与观众的关系，就像抒情诗人与读者的关系一样直接，其间没有一个叙述人，戏剧必须表现人的内在心情，人物的一切行动应当来自于他的内在心情；戏剧同时也具有史诗的因素，因为戏剧不满足于停留于人的内在心情，它还是情节作品，人物的内在心情应当对象化为情节动作。一切动作来源于人物的内在心情，一切内在的心情必须表现为人物的戏剧行动，这就是“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”。根据这个定义，首先，戏剧不表现缺乏行动的抒情，也不表现没有被自我强烈意识到的、出自个人意志的动作；因此，人物的意志和行动才是情节进展的动力，叙述人对情节的直接的和任意的安排都是非戏剧的；最后，重要的不是事件的复杂性与曲折性，而是行动出自意志和心情化为行动的强烈度。欧洲传统戏剧正是黑格尔所描绘的这样。所有上述原则，都来自于戏剧的表演方式和剧场极其有限的时空对于单纯抒情艺术和情节艺术的熔炼。明清传奇恰恰不是这样，它的人物必须充满情感，但不必具有意志，不必把情感化为动作；它的人物行动可以来自作者的任意安排，而不必出自自觉到的意志；它情节的动力主要来自作者的意愿，而不是剧中人物的意志。它的情节艺术及其所提供的审美资源，主要来自这样一对张力与应力的矛盾：张力的一

① 亚理士多德：《诗学》，《诗学·诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 17、106 页。

② 黑格尔：《美学》，商务印书馆 1981 年版，第三卷下册第 242 页。

面是尽可能把故事的曲折离奇推向极限,应力的一面则是通过尽可能巧妙的缝合照应,使这种曲折离奇被信服与接受。而剧场的情节艺术及其所提供的审美资源,如欧洲传统戏剧所示,则来自一面追求尽可能强烈的意志和激烈的动作,一面力求故事的单纯化这样一对张力与应力的矛盾。在朱素臣的《十五贯》传奇里,不仅熊友惠、侯三姑和熊友兰、苏戍娟这两对蒙冤的青年的内心始终“处在抒情诗的那种情境”,“寂然不动地欣赏,观照和感受”^①着自己的苦难,而对于改变自己的命运既缺乏行动的意志,也没有意志的行动,甚至况钟也不过是“神明”的工具,由冥冥中的神操纵着而不是根据自己的意志在行动。因此,它的情节发展的动力,不是由剧中人物的意志和行动推动着,而是根据作者意愿的任意安排,只要作者能够通过缝合照应的技巧使人相信剧中的巧合的可能性。传奇《十五贯》的情节魅力,就在于难以令人信服的诸多巧合被作者巧妙地编织在一起,如果观众与作者一样相信冥冥中命运之神的存在,他就不能不接受这个曲折离奇的故事。改编本《十五贯》删除了熊友惠、侯三姑的故事,删除了原作中大部分的巧合,封存了原作情节由故事的曲折离奇和叙述人缝合照应的技巧所激发的审美资源。那么,《十五贯》新作情节的审美资源是否枯竭呢?不仅没有,而且它使情节所提供的美感具有更强的力度并能够在—一个晚会的演出中被整体性地把握。改编者的做法是:把只能哀叹苦难而无法采取行动的原作主人公降为次要人物,把查清冤情、结束苦难的况钟提升为戏剧主人公,同时把这个原作中“神明”意志的工具变为自由抉择的人,他的“监斩违命”、“见都请命”和“疑鼠访鼠”的戏剧行动完全出自个人的内心激情与意志,他的全部的内心情感立刻化为行动的意志与意志的行动。作者在设置了熊、苏二人蒙冤这个故事的开头以后便悄然

^① 黑格尔:《美学》,商务印书馆1981年版,第三卷下册第244~245页。

退出,把情节的进展、高潮和结局完全交给况钟与周忱、过于执、娄阿鼠的冲突,使人物的意志与动作成为情节的动力。一面是情节尽可能的单纯化,一面是意志与动作冲突尽可能的强烈,由此创造了剧场性情节艺术充沛的审美资源。这种情节样式,在古典戏曲中虽然偶有出现,但从来没有被意识到,从来没有成为剧作家自觉的追求。然而,当代作家戏曲的优秀作品,例如《团圆之后》、《巴山秀才》、《潘金莲》、《曹操与杨修》、《南唐遗事》、《秋风辞》、《新亭泪》、《徐九经升官记》,甚至改编自小说的《骆驼祥子》,无一不是对于这种源自欧洲的戏剧情节样式的自觉追求。

现代戏曲,就其文体形式而言,是中国戏曲与欧洲传统戏剧情节样式的结合。中国戏曲所以产生对于欧洲传统戏剧情节样式的追求,不仅由于当代戏曲作者所受的发端于“五四”的新文化的教育及其在此教育的影响之下形成的知识结构与戏剧观念,更由于源自西方的现代剧场演出方式和同样受到新文化教育的现代观众提出了这个要求。黑格尔所描述的是欧洲传统戏剧情节,为什么到了中国就成为“现代”的呢?这是因为中国现代文化的根本特征便是克服古典文化的封闭性、与西方文化相熔合。当然,本文论说的还只是现代戏曲的文体形式,仅仅采用这种形式并不能保证作品的现代性。例如所谓的“样板戏”,虽然在文体形式上是现代戏曲的,而其精神实质却恰恰是反现代性的。西方文化的引进瓦解了中国古典文化既有的价值体系,发现和解放了“人”,现代戏曲的现代性归根到底体现在“人”的发现与解放这种现代精神上。这应该是另一篇文章的话题了。

再论“现代戏曲”

吕效平

本文所论的“现代戏曲”，像“元杂剧”、“宋元南戏”、“明清传奇”和“地方戏”一样，是一个戏曲文体的概念。“元杂剧”、“宋元南戏”、“明清传奇”和以京剧为代表的“地方戏”都是古典戏曲，而“现代戏曲”是现代戏曲，它是20世纪戏曲现代化运动的结果，似可以《十五贯》（浙江省昆苏剧团，1956）和《团圆之后》（陈仁鉴，1959）为文体成熟的标志，以《曹操与杨修》为代表作品，以魏明伦等为代表作家。当代戏曲作品往往被根据音乐传统和方言传统的特征称为京剧、川剧、豫剧、越剧等等，又往往被根据其题材称为历史剧或现代戏，迄今为止，还没有一个习惯的、公认的概括其共同文体特征的专有名词。“现代戏曲”概念的提出，就是希望能够通过讨论，形成这样一个指称全部当代戏曲作品的专有名词。当代戏曲作品已经恢复了元杂剧、明清传奇那样的文学本质，但元杂剧和明清传奇的文学本质，是由中国古典文学，主要是古典抒情诗赋予的，而当代戏曲作品的文学本质则是由诞生于“五四”新文化运动的现代文学赋予的。元杂剧在本质上是抒情诗，是语言的艺术；明清传奇既是

语言的艺术,也是情节的艺术;相对于元杂剧和明清传奇的语言艺术本质而言,当代戏曲作品以是情节艺术为其本质的。明清传奇的情节艺术无视剧场时空的存在,与话本、评书(小说)并无差别,当代戏曲作品的情节艺术却是经过剧场有限时空熔炉冶炼的戏剧性情节艺术。这也是欧洲传统戏剧的情节艺术,经作为中国现代文学分支的话剧、中西戏剧的直接交流、欧化的剧场演出方式、甚至电影这种现代剧场艺术等多种途径的影响,而被古老的戏曲所接受。把当代戏曲作品统称为“现代戏曲”,就是将其剧种的差别视为偶然的、现象的差别,予以忽略,将其题材的差别更加视为偶然的和现象的差别,同样予以忽略,而在接受其戏曲一般本质的前提之下,强调其文学的、情节艺术的和戏剧性情节艺术的特殊戏曲文体本质。这样做不仅是在理论上对戏曲发展过程及其现状进行客观的描述,而且在文化建设的实践上,主张把现代戏曲的创作与古典戏曲的保存两件事区分开来,有利于克服目前存在的给当代戏曲创新剧目强加保存地方戏剧种本质的限制和给古典的地方戏强加创新变革的责任两种不恰当倾向。

“现代戏曲”,就其文体形式而言,是中国戏曲与欧洲传统戏剧情节样式的结合;获得戏剧性的“情节整一性”是“现代戏曲”文体的基本要求,这一要求在元杂剧、明清传奇和古典地方戏文体中都没有出现过。但是,仅仅采用“现代戏曲”的文体形式并不能保证作品的现代性。现代化,归根到底,就是人在自然领域、社会领域和精神领域摆脱奴役,获取自由。“现代戏曲”文体的形成,并不仅仅是戏曲文体自身运作的结果,而是被现代化进程唤醒和解放了的“人”寻求被中国本土戏剧所表现的结果,是在中西文化碰撞交流和中国的文学艺术身不由己地卷入现代化洪流的文化生态环境之下,自由创造的艺术精神回归古老戏曲的结果。因此,比情节整一性的文体形式更为要紧的,是“人”的发现与解放,是创作的精神自由的状态。这是“现

南大戏剧论丛

132

代戏曲”的精神本质。

—

黑格尔是亚理士多德之后,最深刻地描述了欧洲戏剧本质的哲学家。由于占有对欧洲戏剧本质的深刻了解,他一眼便认出了包括中国戏剧在内的东方戏剧与欧洲戏剧本质的差异。他说:

东方的世界观却一开始就不利于戏剧艺术的完备发展。因为真正的悲剧动作情节的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则,或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责。……东方人相信实体性的力量只有一种,它在统治着世间被制造出来的一切人物,而且以毫不留情的幻变无常的方式决定着一切人物的命运;因此,戏剧所需要的个人动作的辩护理由和反躬内省的主体性在东方都不存在。……在东方,只有在中国人和印度人中间才有一种戏剧的萌芽。但是根据我们所知道的少数范例来看,就连在中国人和印度人中间,戏剧也不是写自由的个人的动作的实现,而只是把生动的事迹和情感结合到某一具体情境,把这个过程摆在眼前展现出来^①。

毋庸讳言,从东方人的民族自豪感出发,黑格尔的这一段议论是很难被接受的。正因如此,著名的黑格尔《美学》中这一东西方戏剧比较的论点在国内学术研究中被提及的次数,与它的重要性相比才如此不相称。但是,如果我们对自己的民族文化真的有信心,在学术研究中就应该坦然地把实事求是的科学原则放在比民族自豪感更为重要的位置。

第一个把戏曲研究带入现代学术领域的王国维给戏曲所

^① 黑格尔:《美学》,商务印书馆1981年版,第三卷下册第297~298页。

下的定义是：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”^①。此后，虽有关于“戏曲”是不是全部中国本土戏剧，或者说，“故事”“为什么一定要用‘歌舞’来演出呢”的争论^②，但王国维这个“以歌舞演故事”的“戏曲”定义是没有被怀疑过的。王国维和在他之前的古典曲学家、在他之后的戏曲现代学者都没有考虑过分析一下“故事”——什么故事是戏剧性的、适合于演出的；什么故事是非戏剧性的，不适合于演出的。然而，这个中国戏曲学者得出结论并止步的地方，却恰恰是亚理士多德，尤其是黑格尔的戏剧理论起步的地方。他们要解决的核心问题是：什么“故事”是戏剧性的，适合于戏剧舞台的；什么“故事”是非戏剧性的，不适合于戏剧舞台的。这个中西戏剧理论研究的差别，并不源自研究者方法或智慧的差别，而源自他们的研究对象本身：对古典戏曲来说，一切“故事”都是可以演出的，“故事”之间那种戏剧性与非戏剧性的差别是不存在的；对欧洲古典戏剧来说，“故事”有非戏剧性的和戏剧性的，前者是“史诗”的材料，而后者才是戏剧的材料。古典的中国本土戏剧由于没有像欧洲戏剧那样对“故事”进行戏剧性与非戏剧性的甄别与选择，所以在黑格尔看来，不过是“把生动的事迹和情感结合到某一具体情境，把这个过程摆在眼前展现出来”。黑格尔的这个看法，与“以歌舞演故事”的定义不仅不矛盾的，而且恰好互相印证。

古典戏曲归根到底是语言的艺术，不论像在元杂剧和明清传奇里那样首先以文学的语言，还是像在古典地方戏里那样首先以舞台表演的语言，只要能够诗意盎然地描述“故事”（实际上是描绘故事中的人物），就是实现了文体的艺术追求。而欧洲戏剧首先是“故事”本身，也就是情节锻炼的问题。亚理士多德从表层的形式上提出，情节的各部分应该构成完整的因果

① 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。

② 提出这类质疑的学者，前有任半塘，后有洛地。

链,凡是不由这个因果链的某一环节产生,并产生新的环节的部分,凡是可以挪动或删改而不影响情节的因果链运转的部分,都是多余的。根据亚理士多德的描绘必然得出如下结论:情节进展的动力不是剧作家的意志,而是其自身的内在关系。亚理士多德明确表示,在情节链上“见不出可然的或必然的联系”的任意“穿插”是情节艺术的败笔。黑格尔则从深层的、本质的角度阐释了欧洲戏剧的情节艺术:叙述人退居幕后,剧中人物当场表演的方式,决定了戏剧不仅具有客观的“故事”(史诗)性,而且具有主体的抒情性;在剧场,“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则”必须互相否定,并实现统一——人物内心的欲望被充分地自觉到,并通过意志,化为外在的行动;人物的行动,不过是内在心灵的客观化、对象化。按照这个理论,戏剧人物的激情不仅必须外化为行动,而且本身就是行动;戏剧人物的行动不仅来自内心,而且本身就是激情的表现——内心生活和外在行动融为一体,不可区分。按照这个理论,戏剧应该摒弃那种未被主体意识到并自觉选择的“自在”的客观生活,也应该摒弃那种不产生意志和行动的、“寂然不动地欣赏,观照和感受”的内心生活。按照这个理论,不是退居幕后的叙述人的意志,而是剧中人物自身的意志和行动才是情节发展的动力。而对于古典戏曲来说,非意志的“自在”的客观生活和非意志的“寂然不动”的主体心灵,都可以成为文学语言和舞台语言的描绘对象,成为被“歌舞”所“演”的“故事”。古典戏曲对此是不作区别的。古典戏曲故事的叙述人从来没有真正退居幕后,他们的意志始终是情节发展的直接动力。从这个比较的意义上说,欧洲戏剧是情节的艺术。

黑格尔非常深刻地把东西方戏剧的这种比较引到戏剧以外更为广阔的背景之上,找到了两种戏剧差异的文化根源:“真正的悲剧动作情节的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则,或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己

的动作及其后果负责”；而在东方专制主义的精神奴役下，“个人自由独立的原则”和“自由自觉的权利”是未被“意识到”的。在这种精神专制的奴役下，人很难摆脱被绝对化了的伦理，觉悟到个人选择的自由和获得为个人的自由选择所辩护的理由；人的内心无法摆脱奴役，获得自由，人的生存便只好停留于“自在”的状态，任由命运以变化无常的方式播弄。在这种情况下，欧洲戏剧那样的情节艺术就是不大可能的。事实上在欧洲，古代戏剧出现于基督教精神专制之前，近代戏剧则不仅是文艺复兴中“人”从基督教精神统治之下觉醒的成果，而且始终是基督教精神专制的对头。王国维深知欧洲戏剧与中国戏剧的这个差别，他把《窦娥冤》和《赵氏孤儿》两剧从元杂剧中专门剔出，作为例外。因为这两部剧中“虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志”，可与欧洲戏剧相并列——“即列之于世界大悲剧，亦无愧色”；而元杂剧创作的主流“未尝重视”情节，“故往往互相蹈袭，或草草为之”。作为这种可与欧洲戏剧并列的例外，元杂剧中还有《西厢记》^①。元代是中国封建社会精神专制比较松懈的年代，知识分子自由思想的勇气与能力比明清两代都强；加之元杂剧于戏剧情节漫不经心，反倒容许个人的自由创造。而明清两代，正统思想的精神专制密不透风，所谓个人“自由独立的原则”和“自由自决的权利”更无被“意识到”的可能；况且自《琵琶记》确立了传奇的叙事模式以后，情节的结构几乎被弄成了八股，连例外地跨入欧洲戏剧情节领域的偶然性也不存在了。无论《琵琶记》《牡丹亭》，还是《长生殿》《桃花扇》，情节进展的动力都不是人物自觉到的意志，而是叙述人的意志。以最具思想意义的《牡丹亭》为例，杜、柳二人欲为眷属的愿望并不是冲破他们之间障碍的决定力量，

^① 参阅拙作《中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看〈西厢记〉》。发表于《文学遗产》2002年第6期。

这个决定的力量是作者的浪漫主义想象,是作者的意志。《牡丹亭》在爱情描写上的伟大成功,是以杰出的语言的艺术描绘了礼教压迫下的男女青年相思之苦,而不是像《西厢记》那样成功地设置了主人翁冲破礼教的行动。至于《长生殿》和《桃花扇》,虽有局部或零星的意志与动作的描写,但在总体上则更是描写人在变化无常的命运中无所作为的“自在”状态及其对国家和个人命运的纯然感叹。在精神专制被动摇,人民“意识到”“个人自由独立的原则”和“个人有自由自决的权利”以前,欧洲戏剧那样的情节艺术是难以实现的。

黑格尔把“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”的“戏剧体诗”文体原则与“意识到”“个人自由独立的原则”和“个人有自由自决的权利”的世界观联系起来,他的这个结论既符合欧洲“戏剧体诗”出现于基督教精神专制之前、再现于摆脱基督教精神专制的文艺复兴之中的史实,也符合精神专制下的中国只有“史诗原则”与“抒情诗原则”相并立的戏剧的史实。“现代戏曲”文体采用了欧洲戏剧情节艺术的原则,就必然地,也要采用这种戏剧的世界观。事实上,中国社会现代化的进程是与欧洲文艺复兴一样摆脱精神专制,接受“个人”“自由独立的原则”和“自由自决的权利”的世界观的进程;欧洲戏剧情节原则被中国本土戏剧采用,归根到底,是接受启蒙、摆脱专制的现代自由精神寻求被民族戏剧形式表现的结果。本土戏剧的现代化与“人”的现代化,前者为“表”,后者为“里”,前者为“果”,后者为“因”。

二

即使在“个人”“自由独立的原则”和“自由自决的权利”未被自觉的时候,人类仍然会对精神的专制产生本能的反抗。这种反抗也体现了一种自由的精神,虽然是未被自觉到的自由精神。精神领域的一切创造都是以自由精神的活跃为前提的。

在关汉卿、王实甫、马致远、汤显祖、孔尚任等古典戏曲作家身上曾经活跃着非常强健的自由的创造精神，他们的作品经常地与主流的思想、观念、伦理处于不和谐的、对峙的状态。主要是这些作品丰富了一个时代的精神世界，标志着元杂剧和明清传奇的艺术水准和艺术价值。

关汉卿不仅在他的杂剧作品中抒发了生活于异族黑暗统治之下的知识分子对历史与现实的悲剧性所产生的切肤之痛，不仅直接地描绘了专制统治的爪牙欺压人民的种种丑行，而且赋予窦娥这个遭受迫害的下层妇女强烈的反抗意志，让她在几乎绝无行动可能的境遇之下，勇敢地质问“天地”的公正性，以临行三“愿”把内心的怨恨化为复仇的行动，使《窦娥冤》冲出古典戏曲的边界，吻合了黑格尔“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则”二者统一的“戏剧体诗”理想。王实甫的《西厢记》是闯入了欧洲戏剧理想殿堂的长篇戏曲作品的一个例外，它同时也充分地实现了古典戏曲自身作为语言艺术的美学理想。在《西厢记》中，人物不是无所作为地沉溺于自己的内心生活，结局也不是交给幻变无常的命运，而是男女主人翁意志与行动的结果。这部戏因其张扬的人性和完美的艺术描写，一方面始终被礼教正统视为洪水猛兽，一方面却很少有人能够抵御它的美感诱惑。马致远对现实生活的批判与怀疑往往被自信掌握了自身命运、甚至人类前途和终极真理的人们强调了“悲观”“消极”“厌世”的负价值，但是只要看一看这类狂妄的梦想与大话怎样一个个地破产，就不难悟出在他的曲作中表现了精神超越实践性世界的探索本质，不难体会到其中宝贵的思想与人格的价值。在理学的思想统治日益森严的明代，汤显祖是一个异端知识分子，“临川四梦”表达了作者对于现存政治制度与伦理体系的怀疑，《牡丹亭》“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可

以生”^①的浪漫主题更是作者呼唤人性的自觉抗争。孔尚任写作《桃花扇》，文体虽“本于三百篇”，旨趣却在“春秋”，借以思考“三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？”意欲“惩创人心，为末世之一救”^②。其结局一反传奇生旦团圆的八股，在全部古典戏曲中也几乎是仅见的。

但是，元杂剧和明清传奇优秀作品中所表现的精神自由，关汉卿、汤显祖等戏曲作家与精神专制的不和谐的、对峙的状态，随着知识分子退出戏曲创作和文学的语言被舞台艺术语言所取代，而不复存在了。古典地方戏臣服于精神专制之下，放弃了个人思想的权利，也失去了思想的能力。在《缀白裘》所选的《金锁记》中，窦娥临刑前那些表达对于社会公正的怀疑的充满批判精神的优秀唱词没有了，相反，象征社会公正的力量却被人为地加强了，并由其自行出面阻止了悲剧的发生。从《窦娥冤》到《金锁记》，不是一部作品偶然地被阉割的简单事实，而可以看作全部古典戏曲思想与精神创造的能力被阉割的象征。

半个世纪以来的主流戏曲理论习惯于不对作家的戏曲和演员的戏曲加以区分，不知不觉地把古典地方戏特征放大为全部戏曲的特征。这个理论按照阶级分析的方法把戏曲所表达的思想区分为统治阶级的糟粕和人民性的精华，特别肯定其中反抗压迫、爱国主义、追求爱情、勤劳勇敢善良智慧等等内容。针对“五四”启蒙主义的批判，也有学者提出了在每一时代的伦理中存在着人类“思想的根本精神或理念”^③的观点，来为以京剧为代表的地方戏辩护。应当说，在戏曲中区分人民性的精华与统治阶级的糟粕的观点和区分“思想的根本精神或理念”与时代局限的观点都是正确的。但是我在这里讨论的，并不是古

① 汤显祖：《〈牡丹亭〉题记》。

② 孔尚任：《〈桃花扇〉小引》。

③ 王元化：《京剧与传统文化》，《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社 1999 年版，第 4 页。

典地方戏所表达的思想观念是否正确和有价值的问题。任何时代的伦理体系中都包含了人类道德的永恒价值,中国封建社会末期这一政治与社会最为黑暗的年代也不例外。因此,表现封建社会伦理观念的古典地方戏必然地也表现了人类道德的“根本精神或理念”,其中一些作品当然具有宝贵的思想价值。我在此所讨论的,仅仅是戏曲作品与社会伦理二者的关系。戏剧艺术不应该是阐释社会伦理的工具。艺术是精神的创造,恰恰在政治、法律、伦理等一切人类的实践行为都陷入困境的地方,艺术的精神才真正开始它的创造。或者反过来说,戏剧是对于人类在实践世界的困窘的品味、观照与思考。因此,在一个自由和开放的社会中,戏剧创造的领域是广阔的,戏剧家不是政治、法律、伦理的奴仆,他有权利对政治、法律和伦理的短蹇之处、虚伪之处、困窘之处进行喜剧性和悲剧性的艺术表现。精神的专制主义拒不承认艺术有独立于政治、法律、伦理之外的自由与平等的权利,在糟糕的情况之下,它要求戏剧成为政治的奴仆,在不那么糟糕的情况下,它也要求戏剧成为伦理的奴仆。因此,在实行精神专制的社会中,正如黑格尔所描述的东方,戏剧创造的领域就要小得多。但是,如果一个民族、一个时代仍然具有活力,精神的专制主义就会遭遇杰出思想家和艺术家的反抗,他们仍然会在作品中超越自己时代的主流思想,以个人的伟大精神与自己时代的伦理体系或明或暗地对峙着。关汉卿之怀疑“天地”的公正、王实甫之使相爱的青年以自觉的意识与行动去追求爱的权利、马致远之揭示现实生活的有限性、汤显祖之肯定人性的正当权利、孔尚任的悲剧意识都超越了自己时代的主流思想、伦理体系,并与其对峙着。如果精神的专制足以扼杀一个社会的活力,它要求戏剧成为伦理的奴仆的政策与主张就会在很大的程度上获得成功。这种社会的戏剧就丧失了精神与思想的创造能力,丧失了以喜剧性或悲剧性的审美眼光观照伦理困窘的能力,丧失了怀疑当代伦理体

系,与之对峙的能力。它全部的思想与精神的领域,狭窄到只能以社会伦理的边界为限。古典地方戏的状态正是这样的——对天地间公正性的怀疑必然动摇人们的伦理信念,当然需要删除;马致远那类知识分子的牢骚与批判几乎被忘却了;一部《缀白裘》中不选《桃花扇》,恐怕除了害怕满清朝廷的迫害以外,不能不说与孔尚任的悲剧情怀不合“时尚”有很大关系……无论古典地方戏所表现的伦理包含了多少人民性的精华或“思想的根本精神或理念”都不能为它被局限于伦理的天地,完全丧失了精神层面的个性创造的奴仆地位辩护。

古典地方戏不再站在人类精神的高度以哲学的、审美的眼光打量社会伦理的体系及其实践,描述它的悲剧性与喜剧性,而是把社会伦理当作自己全部的灵魂;同时代的伦理体系具有多少正价值,它便具有多少正价值,这一伦理体系具有多少负价值,它便具有多少负价值,一点也不多,一点也不少。艺术成了伦理的宣传者。这就是为什么启蒙派总能找到批判它的有力根据,而国粹派也总能找到为其辩护的充足理由。这种情况是怎样发生的呢?最直接的原因,就是知识分子退出了创作。而知识分子所以退出的原因,归根到底,还是他们在暮气沉沉的满清中晚期,失去了关汉卿、王实甫那种精神创造的活力,甚至也失去了汤显祖、孔尚任那样的生机。

黑格尔有一个观点至今仍然是正确的:“在艺术所用的感性材料之中,语言才是唯一的适宜展示精神的媒介,和木,石,颜色和声音之类其他感性材料不同”^①。黑格尔所说的“语言”系指文学的语言。文学语言是“观念性”的。它的“物质外壳”占有最小的物理“空间”,仅仅以声音的方式占有时间的一“维”;在声音形式与它所指称的内容之间,仅有偶然的联系,实际上文学的语言完全是由观念构成的;它不是诉诸于我们的感

^① 黑格尔:《美学》,商务印书馆1981年版,第三卷下册第240~241页。

官,而是通过耳朵诉诸心灵。任何其他艺术的语言都比文学的语言占有更多的物理空间。而古典地方戏的艺术语言是舞台语言,舞台语言不仅占有空间和时间的四“维”,而且占有颜色和音色,是一切艺术语言当中,占有最大的物理“空间”的一种;在它的物质形式与其所表达的内容之间,有着难以分割的必然联系。我们不妨把舞台语言称为“物质性”的。物质性的语言诉诸我们的感官,它具有两个优势:一是占有的物理“空间”越大,其形式美的资源越丰富;二是被称为“审美直接性”的优势,即直接作用感官的情绪的感染力——比如说诉诸心灵的唱词在古典地方戏中并不重要了,一段声情并茂的音腔便能使人心旌摇荡,所以关马郑白等等的语言风格之别,由梅尚程荀的演唱风格之别取而代之了。套用黑格尔的表述方式,我们可以说:使用演员为感性材料的舞台语言,是最“适宜展示情感的媒介”。但是,舞台语言观念的含量低于文学语言,难以完成对人的精神世界的展示与表达。察知一个时代的社会伦理的有限与荒谬,读出它的悲剧性与喜剧性,并以戏剧的方式调侃它、质问它,甚至挑战它,这是一种高强度的精神活动。以演员为创作主体,以舞台语言为其艺术语言的古典地方戏一方面不能在精神的领域有所作为,另一方面却也因形式美丰富和情感展示的优势,仍然能够提供足够的剧场审美资源。

古典地方戏不需要精神领域的创新。从接受的角度上看,熟悉剧目的故事与形象、承认它的道德评价标准,是欣赏的必要前提。曹操、周瑜、诸葛亮、杨家将、萧恩、武松、包公……这都是观众烂熟于心的人物。观众走进剧场,一般并不期望看什么新故事新人物,而是期待着演员把他们心中的这些英雄再一次还原为审美的直接形象。这种“还原”越是符合观众的期待,越鲜明,越强烈,越能赢得热烈的喝彩。如果故事和人物是新的,也必须符合观众心目中关于美丑善恶忠奸贞淫的标准。舞台艺术语言直接塑造的人物具有强烈的情感色彩,而在道德上

不被接受的形象一定不被感情所接受。“行当”和“脸谱”特别能够反映古典地方戏艺术语言和审美活动的特征：鲜明而片面——适宜伦理的判断；强烈而绝对化——适宜情感的运作；富有形式美——在精神世界的大门关闭之后，感官总是特别地饥渴与敏锐的。一旦精神获得审视伦理的自由与能力，伦理的困窘被察觉，它的最终裁判的崇高地位受到怀疑，情感的指向产生了分裂、动摇与困惑，“行当”与“脸谱”优势便难以维系了。中国封建社会末期，人的精神被专制制度窒息了，伦理在精神缺席的状态之下，一面日趋虚伪，一面却获得了至高无上的地位，对自身的荒谬毫无察觉。这个社会需要把它的伦理观念一遍又一遍地重复、强化，但绝不需要任何理性的反思。古典地方戏正好适应了这样的需要。这就是为什么这个社会把戏剧艺术的崇高职责完全推给被剥夺了受教育机会的艺人，而拒绝知识分子个人的声音；这也是为什么这个社会满足于一种以舞台语言为其艺术语言的戏剧，而不感觉文学的缺席是一个遗憾。

“现代戏曲”不但从中国现代文学和西方戏剧中接受了启蒙主义的世界观，而且也是某种意义上的复古，是关汉卿、王实甫、马致远、汤显祖、孔尚任等古典戏曲作家个性化的精神创造的勇气与能力在本土戏剧中的回归。

三

“现代戏曲”文体的确立，既是戏曲自身现代化努力的结果，更是以“启蒙”和“革命”为核心的现代思想寻求戏剧的民族表现形式的结果。当梅兰芳等人在时代变革的影响下，试图表现一点新思想的时候，古典地方戏的形式立刻被涨破了，在他早年的“时装戏”里舞台语言的地位下降了，而文学语言被大量地采用。“时装戏”虽然失败了，但是“启蒙”和“革命”的思想征服戏曲形式的努力始终没有中断，其代表的人物就是田汉。全

部中国现代文学都走过一个很大的弯路：它以革命性、实践性很强的现实主义为开端，结果在相当一段时间里陷入了政治实用主义，沦为文化专制下的奴仆。革命虽然成功了，但是当代的社会理想和伦理体系，并不能保证当代戏曲创作进入精神创造的领域。如果当代戏曲和当代伦理，仍然建立古典地方戏和封建伦理之间那种主仆关系，“现代戏曲”就不会有发展的生命力，就必然地变成“伪”“现代戏曲”。“样板戏”就是这种徒具“现代戏曲”文体形式的赝品。“样板戏”遵循“情节整一”的文体原则，不仅舞台语言被要求服务于整体的文学意象，而且人物形象的塑造主要也不像文学的古典戏曲那样依赖语言，而像话剧一样依赖完整的戏剧性情节。但是，它取消了任何个性化的精神创造，把表现、宣传、颂扬革命伦理当作最高目标，在伦理面前艺术依旧是奴仆，这就根本违背了现代精神。艺术在本质上应是个人的精神创造而不是代表社会整体或集团发言；现代精神承认和提倡每一个人精神创造的平等权利，在“样板戏”中这种个人的精神活动是不被允许的。现代精神承认艺术与伦理的平等地位，承认它们分别属于精神活动 and 实践社会的不同领域，允许和接受戏剧以喜剧性或悲剧性的眼光表现任何实践世界一定会存在的荒谬与缺憾，而不是像实行精神专制的封建时代那样，强迫戏剧把伦理当作不容怀疑的绝对化的真理加以表现和颂扬。

上世纪80年代，是“现代戏曲”自50年代文体成熟以来创造力最活跃，作品水平最高的年代，也是戏曲现代化进程百余年来取得成就最大的年代。究其原因，就是因为戏曲作家的思想解放，精神自由，敢于站在精神世界的高度表现人性、伦理、以及全部人类社会的悲剧性与喜剧性。

上世纪五、六十年代，文学与艺术领域的政治实用主义逐渐泛滥成灾，“历史剧”因其向人民灌输“科学历史观”的工具作用而受到高度重视，不仅创作“繁荣”，关于“历史剧”问题的论

争也一时弄成了学术界、戏剧界人人瞩目的“盛事”。以吴晗为代表的另一方认为“历史剧是艺术,也是历史”^①,不仅要求“历史剧”揭示历史表象之下的社会发展规律,而且要求历史剧尊重历史表象本身。以李希凡为代表的另一方则认为,“历史剧是艺术,不是历史”^②,历史剧应当通过艺术的虚构超越历史表象,揭示历史规律。甚至到了“文革”以后,老剧作家陈白尘在创作《大风歌》时,一面反对“四人帮”的“影射文学”,一面仍然天真地相信揭示“历史的真实”是一个戏剧家的使命,相信凭借戏剧的样式能够完成这一使命^③。然而此后不久,戏曲作家中已经有人拒绝再做这种揭示“真理”、宣传“科学”的政治或伦理的工具,而要恢复戏剧独立、自由的精神活动本质了。郭启宏嘲弄当年的论争“新老学阀各执一端,仿佛片言可为天下师,一时轩然大波”,然而“‘至今已觉不新鲜’了!岂但不新鲜,更透出理论上的浅层次”^④。他提出了“传神史剧”的概念,指出这种“史剧”在内容上就是“剧作家的现代意识和主体意识”,而在形式上则是戏剧的艺术本质的“彻底解放”。所谓“传神”,就是写“人”。他借用元人钟嗣成的幽默说法,认为古人与今人的差别仅在“已死之鬼和未死之鬼”,因此“历史剧”不过是“取材于历史生活的现代人的剧”。而这个沟通古今,完成创作的前提,就是作者独立的精神活动的自由与权利。他说:“作者有一个属于自己的宇宙,这宇宙里有光、声、色、味,这宇宙也许广大无垠,然而主宰这大千世界的却是灵犀一点——人性,这就是所谓真性情。”^⑤把郭启宏的这些文字看作80年代戏曲作家与政治实用主义决裂的宣言并不过分。郭启宏在他的《南唐遗事》

① 吴晗:《历史剧是艺术,也是历史》,《戏剧报》1962年第6期。

② 王子野:《历史剧是艺术,不是历史》,《戏剧报》1962年第5期。

③ 陈白尘:《〈大风歌〉首演献辞》,《浙江日报》1979年2月28日。

④ 郭启宏:《我所理解的历史剧》,《剧本》1997年第1期。

⑤ 郭启宏:《传神史剧论》,《剧本》1988年第3期。

中成功地实现了以“剧作家的现代意识和主体意识”为戏剧内容,“彻底解放”戏剧艺术本质的宣言。这部“历史剧”既不表现历史的表象,也不表现历史的本质,只表现作者站在超越实践性世界的精神高度审视古往今来的“人”事所产生的悲剧性感受;它不是任何政治理想、社会科学甚至伦理观念的宣传工具,仅仅是描写人之悲剧性的诗。《曹操与杨修》、《潘金莲》、《秋风辞》、《新亭泪》、《徐九经升官》等80年代的“现代戏曲”代表作品,无一不表现了作者独立的、个性化的思想成果,无一不是拒绝精神奴役,拒绝充当工具的思想解放的成果。

魏明伦是80年代思想解放的另一位戏曲作家代表人物。在当代戏曲作家中,还没有谁以他那样强硬的姿态在创作中挑战性地张扬自己不肯依附的独立精神与个性化的思考。潘金莲在古典地方戏中从来就是一个淫荡邪恶概念的化身,她的形象伴随着这个伦理的概念已经深入全民族的集体意识层内,以至当年欧阳予倩尝试着把她改写成个性解放的概念化身,后来受到周恩来的批评。1986年,魏明伦写作川剧《潘金莲》,从人性的角度写出了一个人发展、辩证的活生生的女人,并始终以伦理和法律陪侍一旁,使不同的伦理观念甚至法律面对人性的问题统统显得捉襟见肘。在形式上,本来把戏曲的一般文体本质——歌舞性和“现代戏曲”的特殊文体本质——“情节整一性”融合起来,早已是他的特长,在《潘金莲》中,他又成功地引用了布莱希特“间离”手法,更为自觉地随时出入剧情的,让古今中外的人物和戏剧主人公一起“思辨”。今天布莱希特在中国戏剧舞台上早成为人们趋之若鹜的偶像,但不幸也同时成了徒具形式而思想贫困的舞台把戏的托辞,人们似乎已经忘记了布莱希特“叙事剧”的灵魂本来正是批判的理性精神。比较起来,魏明伦却在他那自命名为“荒诞”的戏剧“间离”形式之下,表现了一切伦理、法律面对深不可测的人性时的尴尬。当年关于《潘金莲》的激烈论争,事实上是舞台上古今中外人物争论的

延续,由此不难体会在魏明伦的“荒诞”形式里,蕴藏了多么深刻的现实性和巨大的思想难题。然而,比剧本和演出的成功更为重要的,是魏明伦借这部戏伸张了艺术家独立思想的权利,伸张了戏剧作为精神活动拒绝政治与伦理奴役的姿态。在“重新审视了中国家喻户晓最坏的女人潘金莲”之后,魏明伦又写作了《夕照祁山》,“更加斗胆地重新审视中国家喻户晓最‘神’的男人诸葛亮”^①。这一次,他所挑战的对手在历史与现实中更为强大。魏明伦的第三个挑战,是以《中国公主杜兰朵》向西方的歌剧名作“叫板”,要把被西方艺术家歪曲了的中国人的形象恢复过来。

魏明伦曾称自己的头脑是“无禁区、无偶像、无顶峰”的“三无”之地^②,他说“我作文写戏都坚持‘三独’精神:独立思考,独家发现,独特表述”,他把自己这种精神活动的立场称为“体制外思维”^③。在魏明伦、郭启宏和关汉卿、马致远、汤显祖、孔尚任之间,不仅有着共同的知识分子和文学家的身份,而且有着相通的拒绝思想奴役的精神。今天,“乌托邦”式的政治实用主义已经烟消云散了,但是市侩功利的“后”政治实用主义仍然在通过诸如庸俗的评奖活动等等方式戕害着当代戏曲的艺术精神。“现代戏曲”的精神本质是不应当被模糊的。

四

“现代戏曲”的精神本质源自剧作家独立、自由的精神状态,但是它之得以实现,不是依赖剧作家的宣言,归根到底,是要在作品中“人”的描写上体现出来。

“现代戏曲”采用了西方戏剧“史诗的客观原则和抒情诗的

① 魏明伦:《走出盆地,付梓台湾——台湾版〈魏明伦剧作三部曲〉后记》,《戏海弄潮》,文汇出版社2001年版,第158~159页。

② 魏明伦:《我‘错’在独立思考》,《戏海弄潮》,文汇出版社2001年版,第11页。

③ 魏明伦:《笔答〈南腔北调〉》,同上,第212、209页。

主体性原则”相统一的文体原则,它不再描写无自觉意志的人的简单存在,也不再描写不外化为意志与行动的单纯的内心生活,情节发展的动力来自人物的意志、行动及其冲突,而不是来自作者的直接安排。这种戏剧文体里的主人公,必须“意识到个人自由独立的原则”,“意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责”,因此,只有从精神专制之下解放出来的“人”,才适合担任“现代戏曲”的主人公。

古典戏曲《十五贯》“只是把生动的事迹和情感结合到某一具体情境,把这个过程摆在眼前展现出来”,而“现代戏曲”《十五贯》既削减了原作故事的传奇性,又放弃了原作熊氏兄弟及两个青年女子在苦难中的情感描写,把况钟变为戏剧的主人公,从监斩留人到见都请命、勘查疑鼠、访鼠测字都是况钟自己的意志与行动推动着情节的发展。在原作“把生动的事迹和情感”“在眼前展现出来”的文体背后,恰如黑格尔所说,是相信一种非人的力量“在统治着世间被制造出来的一切人物,而且以毫不留情的幻变无常的方式决定着一切人物的命运”的世界观,况钟不过是“神”实现自己意志的工具。况钟的意志是现代人所赋予的,是解放了的“人”的意志,它对古典原作的文体和世界观都是破坏性的,但对于“现代戏曲”则是必不可少的。

《团圆之后》的主人公施佺生虽然并不是一个解放了的“人”,恰恰相反,他是精神专制下的奴才,但是作者把他所信奉的两条伦理原则对立起来,一条是保护母亲名节的“孝”道,另一条是诚实守法、不伤无辜的“人”道,由于他遵循“孝”道不得不伤害的人,是他深爱的新婚妻子,这两条伦理原则的“对立”就更严峻更残酷了,作者“逼”着他在这两难之间作出意志的抉择,使他的心灵在痛苦的分裂之中,一步步陷入绝望,同时也彻底地醒悟过来:他从来甘受其奴役的那个礼教,其实是罪恶的。这部戏更直接、更自觉地描写了精神专制与“人”的解放。

仅仅使人物具有“意志”还不能够保证“现代戏曲”精神本

质的真正实现。“样板戏”中的人物,虽然并不缺乏意志,但是这些剧作在被“样板”化的过程中,让政治实用主义汰尽了人性,把“人”的意志,变成了绝对的革命伦理概念,没有私人生活的血肉,没有选择或发展变化的过程,没有丝毫的瑕疵。这实际上是剥夺戏剧作为自由、独立的“人”的精神活动的权利,强迫它接受伦理的边界,把图解伦理当作自己的全部使命,重新把“相信实体性的力量只有一种,它在统治着世间被制造出来的一切人物”的东方精神专制主义世界观强加给戏曲。

应当明确:政治、伦理、法律等等,都属于人类的实践活动,这些活动的可贵之处是它们的实践性,它们是维系人类社会,推动社会进步必不可少的。然而,人类实践世界的一切活动,都是有限的、片面的,一定有它的局限与缺憾,无论政治、伦理、法律、科学、教育都不能使人类生活完美,即使全部的人类实践行为仍然永远不能使人类完美。但是人除了实践行为之外,还有精神的活動。是人类的精神活动照亮了我们这个永不美满的世界,使之变得诗意盎然。精神活动不能像实践行为那样直接地改变世界,它的伟大之处是超越实践的世界,以哲学的(宗教的)和艺术的眼光观照着人与宇宙的关系,观照着的人类全部的实践行为。精神与实践的关系既是互相独立的、平等的,又是互相转化与互相推动的。专制主义为了实践世界的功利,总是试图奴役人的精神,限制人的精神活动,把它降低到政治或伦理的高度,沦为政治与伦理的奴仆。它们的手法就是告诉你它们自己是绝对的、最终的、解决了人类一切问题的真理。戏剧在本质上是人的精神活动。《雷雨》曾长期被解读成一部关于伦理的戏,但曹禺告诉人们,他自己并不能解释这个世界,“因为它太大,太复杂。我的情感要我表现的,只是对宇宙这一方面的憧憬”;“我请了看戏的宾客升到上帝的座,来怜悯地俯

视着这堆在下面蠕动的生物”；^①“我写的是一首诗”^②。曹禺的这些话正确地描述了戏剧的本质。古典戏曲在其发展的最后阶段，由于专制制度下精神的枯萎，把伦理的边界当作为自己的边界，把伦理的高度当作自己的高度；精神专制主义下的“样板戏”和古典地方戏一样，把伦理的边界当作为自己的边界，把伦理的高度当作自己的高度。“现代戏曲”是“人”的精神解放的产物，它超越伦理，像《雷雨》一样站在精神的高度，观照人性的悲剧性与喜剧性。

《南唐遗事》中的李煜身为国君，却缺乏政治责任感，庸碌懦弱，滥情好色，在政治与伦理上似乎是一个很可耻的人物，但是作者一面也表现了他对艺术与爱情的热烈追求和孩童一般纯洁善良的真性情。当他在江边能够置赵匡胤于死地而放过敌人的时候，我们应该指责他昏庸呢，还是赞叹他的赤诚？当他忘记了自己的身份，指着满纸故国之思的词作，不知深浅地与赵匡胤讨论“是否协律”的时候，我们应当嘲笑他的愚钝呢，还是敬重他的执着？李煜最终为赵光义所杀，临终之际，作者让他“深情地”说道：“李煜原本为诗文而来，就该为诗文而去。只是我尘缘未了，苦恋残生，无勇毅自裁……如今，多亏他了！”对这样一个亡国之君，我们应当把他看作一个庸碌失德的昏君呢，还是看作一个透彻智慧的诗人？如果说，郭启宏在缺乏价值的李煜的性格里发现了动人的价值，那么，他在建功立业的赵匡胤的性格里却发现了所谓雄才大略的负价值。在郭启宏笔下，赵匡胤征服天下的过程，也是他心中的赤诚与善良不断丢失的过程。当攀上功业峰巅的时候，赵匡胤茫然四顾，当年千里送京娘的赵匡胤已经不复存在，早已“为江山销铄了柔肠”。“可怜赢得美名扬”，却“六宫佳丽，无非红粉骷髅”，“何处

① 曹禺：《〈雷雨〉序》。

② 曹禺《〈雷雨〉的写作》，《质文》1935年第2号。

觅京娘？”他不禁忌妒起自己的阶下囚李煜：要写出好文字，要赢得真爱情，先要保住人性的纯洁。所谓称孤道寡，不过“良辰好景成虚设。虽莫得巍巍社稷万年基，终不免晋代衣冠、汉家陵阙”。无论对赵匡胤还是对李煜，人生都是一场悲剧。在爱情、艺术与功名之间，在保守赤诚与追求利益之间，今天的人们不是仍然要时时面临选择吗？在追求事业成功的过程中丢失本性的悲剧不是每天都在发生吗？爱情与艺术被强暴、被轻贱的悲剧不是每天都在发生吗？但是，哪一个暴君能够霸占、能够抹杀爱情与艺术的真价值呢？郭启宏无意指点我们功利世界里的是非曲直，他站在精神的世界指点我们观照人性永恒的困境，唱着关于人性的动人的悲剧诗。

古典地方戏中的人物往往是贤、忠、勇、智、义、奸、淫、愚等等伦理概念的化身。他们的性格是片面的、绝对化的，而不是矛盾的、发展变化的。刘备之贤、关羽之忠、张飞之勇、孔明之智、武松之义、曹操之奸、潘金莲之淫、买臣妻之愚都是生如斯，长如斯，不曾有过动摇，不曾有过变化，不曾交代过因果的。行当和脸谱是对这种伦理化的戏剧原则的适应和维护。它使人物形象单纯、强烈、鲜明，观演两方都易于把握。白脸始终是白脸，绝不作善，红脸始终是红脸，绝不作恶。伦理化的人物，诉诸观众的道德判断，在观众心中唤起的反映也是单纯和片面的，或者热爱、仰慕、同情，或者憎恨、鄙弃、厌恶。“样板戏”的人物则是革命伦理概念的化身，他们使用精神的脸谱，和古典戏曲的人物一样片面和绝对化。

“现代戏曲”超越伦理，从精神的高度审视人性，塑造矛盾的、发展的、辩证的性格是它的美学理想。《曹操与杨修》成功地体现了这种美学理想。

正如曹操的扮演者尚长荣所理解的，他要塑造的是一个“为人性的卑微所深深束缚、缠绕着的历史伟人形象”。治国安邦的远大抱负，运筹帷幄的雄才大略和求贤若渴的政治胸襟是

他伟大的一面，唯我独尊、忌贤妒能、滥杀无辜是他卑微的一面。在他与杨修的冲突历程中，他的伟大与卑微不断地互相否定着，一杀孔闻岱，二杀倩娘，三杀杨修，卑微在这场冲突中终于彻底占据了上风，完成了人性价值毁灭的悲剧。戏曲史上，何曾出现过具有如此丰富的心理内容的曹操？何曾出现过性格如此辩证对立的曹操？何曾出现过如此发展变化的曹操？创造这个形象，不是脸谱和行当的艺术所能胜任的。杀人之后“哈哈”大笑，宣称“宁可我负天下人，不叫天下人负我”的，这是脸谱化的曹操；杀人之后深感罪过，魂灵不安的，这是麦克白式的曹操。《曹操与杨修》并不渲染曹操滥杀无辜的残忍，相反，作者却大大表现了他杀孔闻岱后的极度悔恨，杀倩娘前的深恋不舍，杀杨修时对杨修的真诚挽留。道德问题在作者洞悉人性的深邃目光里根本就不值得留意，他要表现的是对我们人性的深深困惑：曹操招贤纳士的愿望不能说不真诚，杨修帮助曹操完成统一大业的愿望也不能说不真诚。曹操为了留住杨修舍弃了爱妾倩娘的生命，在因为杨修杀了倩娘之后又把女儿鹿鸣嫁与杨修，甚至亲自为杨修牵马坠镫，这都不是常人所能做到的，既然如此，为什么还是杀了杨修呢？杨修既以统一国家结束战争为事业与理想，且智慧过人，为什么就悟不透曹操杀倩娘、嫁女儿、牵马坠镫以图大业的苦心呢？曹操不愿杀杨修而杀了杨修，杨修不愿反曹操而反了曹操，我们是应该谴责曹操呢，还是应该谴责杨修？这种悲剧能不能避免呢？非常遗憾，也非常幸运的是《曹操与杨修》或许写出了我们人类一个永恒的悲剧：遗憾的是我们人性的卑微，幸运的是艺术洞察人性的成就。

现代戏曲的文体已经成型，现代戏曲的杰作已经产生，但是，从《曹操与杨修》的首演至今已经16年过去了，现代戏曲并没有持续地保持旺盛的生命力，它正艰难地面对三个方面的挑

战:其一,是坚持“现代性”的精神品格,坚持超越人的政治、伦理等一切实践行为,以喜剧性和悲剧性的艺术眼光审视人性的创造权利,拒绝实用主义奴役的问题。其二,是在现代戏曲中坚持戏曲一般本质的问题。换一个说法,就是继承古典戏曲传统的问题。这是一个需要在艺术实践中通过创造性来解决的问题。从理论上划清古典戏曲与现代戏曲的界限,有利于解放这种创造性。其三,是演出市场的问题。实质上这也是当代社会生活究竟有没有给现代戏曲留下发展空间的问题。不经过自身的奋斗,不能够很好地解决第一、第二两个问题,第三个问题便永远不能够有答案。

论国民党话剧政策的两歧性及其危害

马俊山

在现代中国的文化建设中,执政党应该采取什么样的文艺政策,引导和保障文艺事业健康、合理、有序地发展,充分发挥其在民族认同中的积极作用,是一个历史的难题。在这方面国民党有着深刻的教训,值得后人记取,但是,相关课题的研究向来是个空白。^① 本文对此进行了初步总结,希望能给当代文艺的法制建设提供一些有益的参考。

国民党的话剧理念和话剧政策是由悖谬的两端构成的:一方面把它当作宣传工具,企图通过剧团监管、戏剧审查等措施,将话剧全部纳入党化或政治化的轨道;另一方面又视之为纯粹的商业活动,不惜课以重税,以达到寓禁于征,剪除异己的目的。抗战后期,随着国家权力的无限扩张,逐步侵蚀公共空间,话剧的生存天地愈形狭窄,条件不断恶化。实践证明,国民党非但没有建立起行之有效的艺术管理机制与合理的市场秩序,

^① 如李旭东、杨志烈、杨忠主编的《中国戏剧管理体制概要》(中国戏剧出版社 1989 年版)一书,从古到今,系统地梳理了戏剧院团的内部管理体制,做了很有意义的工作,但却没有涉及国家对戏剧院团的管理,不能不说是个严重的缺憾。

反而严重阻碍了话剧在战前即已开始了的市民化、正规化、现代化进程：一方面使剧目向对立的两极发展，或者党国化，或者低俗化，文化品性严重扭曲；另一方面造成剧团经济困顿，经营失范，剧人生活窘迫，精神退化，演出水准降低。1943年以后，国民党话剧政策两歧性的恶果，便越来越多地暴露出来了。

上篇：国民党的话剧理念与法规建设

国民党在大陆执政期间（1927—49），先后制定、颁布和推行了一系列有关话剧的政策法规，内容主要包括执业登记、戏剧审查和捐税征管三个方面。对其影响最大的背景因素，一是国内政治格局，特别是国共两党的关系，经历了从对抗到合作再到对抗的变化，始终左右着国民党的政策取向；二是话剧自身的发育程度，尤其是演剧形式从业余到职业的进展，则较多地影响到有关政策法规的具体内容。随着国民党政治路线的变化，或者文艺管辖权的迁移，甚至某些具体负责人的更迭，其话剧政策也在不断的调整变化之中，朝令夕改，名实相悖是必不可免的。再加上国民政府始终未设文化部统管全国的文化艺术事业。因此，有关话剧的政策法规的制定、实施，以及日常行政管理职能便分散在国民党中执委、中宣部、社会部、民众训练部、中央文化事业计划委员会（文委会）、中央图书杂志审查委员会（中审会）、或国民政府内政部、教育部、军事委员会等部门。一些事关全局的法规只好采取多方协商，会审、会签的方式制定，到了由某一方或最高党政权力机构公布实行，往往旷日持久，疏漏多多，很难避免令出多头，互相齟齬，难以协调的情形，当然实行起来也就有诸多不便，甚或横生争执。正是立法机制上的这些缺陷，和具体法规条文中的诸多漏洞，给中共领导话剧界冲破国民党的文化专制，争取较大的生存空间留下了一定的回旋余地。

在国民党取得政权以前，话剧在中国已经有了二十多年的

历史,经历了文明戏(或称“新剧”)和爱美剧(amateur的音译,业余义)两个发展阶段。文明戏与爱美剧的区别,不仅是时间的先后,而且具有不同的社会、文化属性。文明戏以演剧为前导,职业化,明星制,分行当,组织形态类似传统戏,而舞台艺术又粗具话剧的雏形,如纯用对白,有写实布景等等。但以“幕表”(略似故事梗概)代替成文剧本,演出前很少排练,演出时各显神通,使它在艺术形态上具有明显的“过渡性”。文明戏在辛亥革命前后曾为中华民国的诞生鼓吹呐喊过,“甲寅(1914)中兴”以后,在市场的拉动下,迅速沦入恶俗,淫邪之风炽盛,封建思想回潮,形式芜杂不纯,剧人品行堕落,遂为世人所不耻。在文明戏里,教化性与娱乐性,艺术活动与市场营销是以对立的,非此即彼的方式表现出来的。而诞生于新文化运动中的爱美剧,则是文明戏的反题。它以学生、职员、工友为主体,以文学创作为基础,业余演剧,逐步推行导演制,讲究整体配合,有明确的思想、文化和艺术追求,艺术形态更接近于严格的近代剧(modern drama)。在业余演剧中锻炼出一大批优秀的表、导演和创作人才,也培养起一个新的观众群体,为话剧艺术的大发展打下了坚实的基础。但爱美剧也存在着偏重教化,自我封闭等问题。爱美剧兴起并不意味着文明戏就消亡了,而是改变了生存方式,沦落到上海大世界、汉口民众乐园之类大众娱乐场所,与说书、杂耍、魔术等通俗文艺为伍去了。爱美剧则在20世纪30年代中期走上了职业化、正规化、社会化的道路,逐渐成熟壮大,成为具有广泛包容性的中国现代市民戏剧。从1933年底,第一个比较正规的职业剧团——中国旅行剧团(中旅)成立,到1948年初所有职业剧团停业或解散,中国话剧艺术形态、思想内涵、生存机制的现代化,都是在“演剧职业化运动”的推动下进行的。反过来说,演剧职业化运动蕴藏着中国话剧发生、发展、成熟的全部奥秘。

国民党话剧政策的制定和推行,正当话剧由业余向职业转

变的重要历史关头,教化与娱乐、艺术与市场、内容与机制、传统与现代等诸多深层矛盾,逐步暴露出来,困挠着话剧前进的脚步,亟需国家政策法规的调理、护持。但是,国民党的话剧政策虽然几经变化,却始终没有把解决话剧现代化进程中遇到的这些实际问题,谐调各方面的关系作为首要任务,而是力图使话剧党国化、工具化,结果严重戕害了话剧的正常生长,把它逼进了或者政治化或者庸俗化的死胡同。

一 剧团注册和剧人登记

1933年底中旅成立以前,话剧(该词为田汉和洪深首倡,出现于1928年)社团都是业余的,也就是说严肃的演剧活动尚未从原有的社会结构中分化出去成为一种合法的职业,因而也就谈不到登记注册,纳入国家管理的问题。但是,全国各地还残留着数量不等的文明戏社团仍在从事职业演剧,特别是在上海天津汉口等大都市的游艺场所中,文明戏演出以其通俗易懂、娱乐性强而拥有相当数量的观众。

据我所知,国民党执政以后,全国首开戏剧从业登记的城市是汉口。1930年,汉口市教育局社会教育科对在汉口演出的职业演员进行了执业登记,剧种包括各种戏曲、曲艺、杂技、武术、新剧(文明戏),以及舞女、乐师等,合格者凡687人,其中新剧演员36人,5女,31男。登记之前须经测试,内容都是些最基本的政治、生活、学艺、修养等常识。凡不登记或登记不合格者不得继续在汉口演出。

从这次登记的结果来看,一是新剧演员数量明显少于其他剧种,仅占总数的5.24%,而且男女不成比例,女演员匮乏。二是收入与其他剧种相去甚远。京、汉两剧种遥遥领先,演员最高月入1000元,且人数众多。而新剧最高月入只有150元,只有1人,不如武术(170元/月)、魔术(240元/月),略高于曲艺和舞女(皆100元/月)。三是新剧演员分为生、旦、丑、徐娘、龙钟

等行当,沿袭着世纪初文明戏的老规矩。四是文化素质低,不明时事,不思进取,只知混饭吃。其中只有少数人上过小学,大多不识字,且有烟酒赌博之癖好。当问及为何演剧时,多数回答“没办法”或“有人给饭吃”,所以就无师自通地搭班子演起戏来,挨打、受气、遭欺侮是家常便饭,根本谈不到什么专业素养和上进心。至于“国民革命”、“三民主义”、“孙中山”之类时政问题,能说清楚者就更少了。这些情形大致反映了20世纪30年代初,中国新剧演员在演艺界和社会生活中的实际地位。比起“辛亥革命”前后以欧阳予倩、陆镜若、任天知、郑正秋、徐半梅为代表的那批新剧家来,其文化和思想品位确实大大降低了。这是国民党治下职业剧人最早的从业登记,可信度较高,给我们留下了一份了解当时剧人生存状态的珍贵历史资料。^①

全面推行执业登记始于1940年。抗战初期,正常的社会秩序被打乱,方兴未艾的演剧职业化运动亦随之中断,战争成为国家和社会生活的轴心,话剧成了最便捷的宣传鼓动手段,责无旁贷地迅速投入抗日救亡的洪流当中。一时间各种以“抗战”、“抗敌”、“国防”、“救亡”命名的业余剧社和专业演剧队遍地开花。非常时期,只要是拥护政府,揭露敌伪,宣传抗战即为合法,在武汉失守以前,国民党还无暇对演剧活动进行管制。以后,战局渐趋稳定,国民党发动第一次反共高潮,为此开始制定政策法规,限制演剧活动。国民党社会部参与其事的□云峰说,“至于剧团之登记及管理实属必要,尤以抗战发生后,各地青年纷纷组织剧团从事救亡宣传工作,其中良莠不齐,内容复杂,自应由各地党部切实整理,并指导工作”^②。这显然是要把

^① 汉口市教育局社会教育业务报告第四种:《戏剧演员登记之经过》,1930年12月出版。该书附录40道测试题,及记者“见闻录”两篇。

^② 国民党中央社会部(社会部)档案,11~2~432卷,中国第二历史档案馆(二档),南京。本文所引国民党中央及国民政府各部委档案,已公开出版者,皆予注明,未出版者,则加注卷宗号。凡来自二档者不另注藏所。

演剧活动纳入国民党的监控之下。当然,就我们目前掌握的材料,还不能完全断定此举就一定是冲着中共对话剧的领导来的,但也不能排除这种可能,起码可以说包含着这层用意。

国民党制定话剧政策的主要法律依据,是战前制定并实施的《人民团体组织方案》和《文化团体组织大纲》及其“施行细则”。前者于1929年6月17日,经国民党中执委三届二次会议审议通过。所谓的“人民团体”,首先是指工会、农会、商会、学生会等职业或同业组织,亦包括文化、艺术、宗教、慈善之类社会群团。后者1930年初出台,以“具有增进学术教育性质”或“具有改良风俗习惯性质”之组织为“文化团体”,并规定了申请注册的程序和管理权限。这两个法规后曾几经修订,但内容基本未变。这里需要说明的是,国民党曾制定过具有宪法性质的三部法律,一是《中华民国训政时期约法》(1931年6月1日公布),二是《中华民国宪法草案》(即1936年5月5日公布之“五五宪草”),三是《中华民国宪法》(1946年12月25日公布实施),而且均规定人民有言论、著作、出版、集会、结社之自由,理应引为剧团登记的基本前提。但是,抗战是“非常时期”自然不适应“约法”,“宪草”又只是讨论稿,施行“宪法”更在进行剧团登记之后很久,所以国民党有关话剧的政策法规均以《人民团体组织方案》和《文化团体组织大纲》为上位法。

1939年4月18日,由国民党中宣部牵头,召集教育、内政、社会等部的有关机构负责人,举行“筹商统一全国剧院剧团及职业剧人登记办法谈话会”,议定由社会、内政两部负责“搜集有关法规并拟具意见交由中宣部参考草拟剧院剧团管理办法”,而“职业剧人登记事宜俟参考有关法规后再行会商办理”^①。从当时社会、内政、宣传、教育诸部的往来函件分析,在制定法规中遇到的主要问题有三:一是如何确定剧团登记的范

^① 社会部档案,11~2~432卷。

围；二是执业登记的法律依据是什么；三是剧团及剧人登记、管理权限应怎样划分。经过反复协商，在征询各方意见的基础上，5月18日社会部将拟定的《剧团组织要点》抄送中宣部，以便制定正式的“剧院剧团管理办法”。该“要点”的核心是，除了专以营利为目的的旧戏班以外，所有以宣传或研究为目的的话剧社团，都须根据《修正人民团体组织方案》的有关规定，依活动范围的行政区划，“呈经当地党部核准备案，并由各地党部逐级转呈中央社会部备案（由中央社会部通知关系机关）”，还“须经常向主管党政机关报告工作”^①。剧团的内部组织领导可以采取理事会形式，也可以选择团长负责制。

从有关条文的推敲协商过程当中，可以看出国民党对话剧社团性质的确认，即话剧是工具的还是商品的，抑或二重性的，大致经历了一个从模糊不清到片面独断的过程。当时中华剧艺社（中艺，1941年5月成立于重庆）、新中国剧社（新中国，1941年10月成立于桂林）等民间职业剧团尚未成立，因而该“要点”把执业登记的对象简单定义为所谓的“人民团体”是事出有因的，但因此而忽略了在战前的演剧职业化运动当中，话剧即已显现出来的商品性、市民性，却是一个严重的缺陷。国民党的话剧政策一开始就建立在一个独断的，脱离实际的理念上，这种致命的工具理性，和实际执行起来的困难，最终导致了它的彻底失败。

《剧团组织要点》是实体性的法规，如何进行登记，还须有一定的程序性法规与之配套。1939年12月至1940年2月期间，教育部为制定《举行全国文化团体总登记办法》先后致函国民党中宣部、社会部磋商有关条文，最后确定：一、文化团体办理登记须先经当地党部核准，然后报主管官属备案；二、话剧系“具有改良风俗习惯性质之团体”，主管官属在县为社会局，省

^① 社会部档案，11~2~432卷。

为民政厅,中央为内政部;三、全国性的文化团体特别划出,由社会部主持办理。^①至此,包括剧团在内的文化团体登记程序及管辖权限基本勘定,国民党的剧团执业登记法规体系初具规模。1940年以后,剧团注册皆依此办理。从各剧团申报的“组织章程”与“工作计划”^②来看,其格式及内容完全合乎上述“要点”及“办法”的规定,足见其已经实施,而不必另行制定其他的“剧院剧团管理办法”了。

当然,这并不是说在此之前成立剧团不必登记注册,实际上剧团登记由来已久,如社会部1938年6月就曾先后核准陕西长安县党部所属西京铁血剧团(1937年12月3日呈报)和汉口市党部成立新中国剧团^③。社会部亦称,“查剧院剧团及剧人之管理或登记法规,本部并无成规”,“惟剧团组织、指导考核则属本部主管范围”^④。由此可见,剧团登记是先有其事而规范在后的。1942年2月26日国民党中央常会第195次会议通过《剧本出版及演出审查监督办法》,规定“未经依法向主管机关立案之剧团,一律不准公演,更不得假借任何机关名义演出”^⑤。至此,话剧演出因剧团登记而被全部纳入国民党党政机关的监管之下。

按照《剧团组织要点》和《文化团体总登记办法》的有关规定,剧人登记是包含在剧团登记之内的,社会部制发的登记表中设有剧团成员的详细栏目。剧作家的情况则比较特殊。因为,剧作家亦有职业和业余之分,职业剧作家大多加盟了或一剧团,如陈白尘之于中艺,宋之的之于中国艺术剧社(中术,1943年初成立于重庆),吴祖光之于中央青年剧社(中青,1939

① 社会部档案,11~2~432卷。

② 社会部档案,11~2~918卷。

③ 社会部档案,11~2~918卷。

④ 社会部档案,11~2~432卷。

⑤ 教育部档案,5~11987卷。

年初成立于重庆)等,很容易纳入管制范围。但业余或半职业性的剧作家,如老舍、郭沫若、曹禺、赵清阁、胡绍轩等,由于另有职业,往往不好监控。所以剧作家的登记是随剧本审查一起进行,由戏剧审查机构内部掌握的。在1942年以前,重庆市有戏剧审查委员会(1939年2月成立),中宣部有剧本审查委员会(1939年10月成立),不但掌握着剧本的生杀大权,而且要求提供剧作者的“姓名、籍贯、职业、住所”等自然情况^①。以后,国民党规定剧本出版及演出审查监督统一归中央图书杂志审查委员会(中审会)办理^②,剧作家登记也相应归中审会掌握。中审会还制备了专门的《剧作家登记表》,要求申请人填写,内容包括自然情况、创作积累以及申报剧本的命题立意等。

在现代中国的创建过程中,国家制定一定的政策法规为艺术的生存和发展创造合理有序的社会环境,应该说是现代国家的应有之义。当然,既然是法规,就必然有所袒护有所约束,这也是情理之中的。更加严重的问题是,国民党将话剧等本来应属现代国家基本文化艺术建设的艺术事业,完全纳入党化的轨道,则又背离了现代国家政教分离的基本原则。这样做的结果,也许能在一定程度上约束某些不健康的艺术倾向,扭转艺术市场中混乱无序的局面,但主要还是为其党同伐异,戕害异端提供了方便条件,因而阻碍了艺术的健康发展。这是为后来的演剧实践所证明了的。

二 剧本审查与演出监督

戏剧审查是国民党利用其执政地位,假借国家权力将自己

^① 国民党中央宣部:《戏剧剧本审查登记办法》(1940年3月21日公布实行)。见中国第二历史档案馆编:《中华民国史档案资料汇编》,江苏古籍出版社1998年版,第5辑第2编·文化(2)第3页。

^② 《剧本出版及演出审查监督办法》(1942年2月16日通过实行),教育部档案,5~11987卷。

的思想观念注入大众意识,强制大众认同的重要途径,目的是使话剧这种新兴的市民艺术“党国”化。国民党第一个审查机构出现于1934年。在中国现代文化史上,1934年被称作“期刊年”。据茅盾回忆说,这一年仅新创刊的文学杂志便不下于几十种,而且大多数带有左倾或批判色彩。按1930年3月17日公布实行的《出版法》规定,出版物的内容审查和版权注册,归政府内政部负责,只有当出版物的“内容涉及党义或党务者”,才须于发行时分送国民党中宣部审核。这就在出版审核和发行检查之间形成了一个时间差,这个时间差后来逐步扩展为内政部主管注册备案,而宣传部侧重内容检查,先出版,后检查的分工体系。许多左翼出版物就是钻了这个空子,经过内政部核准公开出版的。一旦出版物因内容问题而遭查禁,损失最大的当然是出版商和书店。1934年2月,国民党中宣部一举查禁149种文艺出版物,使上海一些书店老板蒙受损失。为了维护自身利益,这些老板遂建议中宣部先行审查原稿,然后出版发行,以免造成经济损失。这个建议,正中国民党下怀。为了扼制蓬勃发展的左翼文化,国民党组建了中央图书杂志审查委员会(中审会)。据该会“组织规程”(1934年4月5日)称,“中央宣传委员会为审慎取缔出版物,增进审查效能,并减除书局与作家之损失起见,特设立本会”^①。由于当时上海是中国的经济、文化中心,有几百家出版机构,占全国总数的3/4以上,所以中审会便择址上海,并于是年6月试行图书杂志审查工作。后因《新生》刊载《闲话皇帝》一文开罪了日本人,中审会须负连带责任,而被国民党中执委宣传委员会撤消,时间是1935年7月。战前,中审会实际只在上海试运行了一年,工作并没有全面铺开。直到1938年7月21日,国民党第五届中常会第86次会议

^① 《国民党中央图书杂志审查委员会组织规程》,《中华民国史档案资料汇编》,江苏古籍出版社1994年版,第5辑第1编·文化(1)第4页。

通过《战时图书杂志审查办法》、新的《中央图书杂志审查委员会组织大纲》和《修正抗战期间图书杂志审查标准》三个相关文件,才算是为中审会的出场与以后近8年的表演奠定了基础。

中审会由国民党中央宣部、社会部,行政院内政部、教育部及军委会政治部会同组织,起初为国民党中央执委下属的一个副部级单位,1938年10月1日才正式挂牌办公,1940—41年、1944年以后名义上曾改隶行政院,于抗战胜利后不久解散,主任委员一直是潘公展,鼎盛时工作人员有近百人。中审会主要职责是对全国的图书、杂志、演剧、电影等进行审查管制,并指导各地的图书杂志审查机关(省市图审处及县市分处)^①。从1944年起分设专门的戏剧电影审查所,命杜桐荪为主任。地方最先成立图审机构的是湖南(1938年8月9日),以后国统区诸省市陆续成立,另外沦陷区和出版物较少的地方(如青海)暂时不设。

国民党戏剧审查制度的建立经历了一个从分散到集权的过程。在1942年2月16日颁布《剧本出版及演出审查监督办法》以前,有些地区和部门分别建有自己的戏剧审查机关,如重庆的“戏剧审查委员会”(1939年2月10日成立),中宣部的“剧本审查委员会”,以及“教育部教科用书编辑委员会戏剧组”等。该办法规定,从即日起“所有戏剧剧本之出版或演出审查在重庆市统归中央图书杂志审查委员会办理,各地方由地方图书杂志审查处办理。原有党部政府或军警机关附设或合办之戏剧

^① 1938年7月21日国民党第五届中常会第86次会议通过的《战时图书杂志原稿审查办法》第四条规定,“各大都市(或省会)之党政军警机关得在中央审查机关指导下成立地方图书杂志审查委员会(以下称地方审查机关),办理各地方之图书杂志审查事宜,如当地书店及出版机关不多不得成立”。该办法1940年9月6日修订重颁,第二条明确规定“各省政府应成立各省市图书杂志审查处(以下简称各省市审查处),隶属于中央审查委员会,办理各该省市之图书审查事宜。各省文化发达之县市政府,于必要时得在各省市审查处指导下,酌设各县市图书杂志审查分处”。1941年3月行政院第504次会议,分别通过修订的省市和县级地方图审机关“组织通则”,形成国民党各级图书杂志审查机关上下贯通的纵向领导体制。

审查机构一律取消”^①。从现代国家的政治和法制建设来说,政令的统一是必要的,这样可以避免令出多头造成的支离与纰漏。但国民党治下的中国是个“党国”,以党代政,党政不分是其基本政治特点,因而这种政令统一实际上只能导致两种结果:或者使社会生活的方方面面更加党化,更加政治化;或者扩大国家政权与公民社会的张力,形成更加尖锐的对抗。抗战后期的话剧正是在国家与平民,内敛与背离的这种张力中艰难前行的。进步话剧界为立足市民,保持独立,以各种形式,同国民党的戏剧审查制度进行了反复较量,其艰苦、曲折都是今人所难以想象的。战后,在全国人民的强烈反对声中,1945年9月22日,国民党六届中常会第十次例会决定,从该年10月10日国庆节起,取消新闻和出版审查。随后,中审会解散,戏剧审查亦告终止。1946年2月9日,国民党行政院以批复教育部社教司呈文(福建省教育厅请示剧检权属案由)的形式,令教育部行文各省主管机关,取消戏剧演出检查^②。至此,国民党历时8年的戏剧审查制度全面落下帷幕。

由于话剧演出和剧本出版在抗战时期的文化生活中占有举足轻重的地位,所以话剧审查(剧审)自然是中审会和各地图审处的主要工作之一。在上述“办法”颁布以前,剧审的主要任务是剧本审查,怎样演则由剧团决定。也就是说在演什么和怎样演之间有一个空白地带可供演出者回旋。利用官方与民间的这个狭小的空间,广大进步剧人机智勇敢地同国民党剧审当局展开了针锋相对的斗争,创造了许多可歌可泣的故事,捍卫并弘扬了中国话剧与生俱来的平民性和民主精神,使抗战时期的话剧终未完全流于国民党的御用政治工具。但是,我们还应该看到,国民党毕竟掌握着国家权力,把自己的意志推行或强

① 教育部档案,5~11987卷。

② 教育部档案,5~11983卷。

加到演剧实践中,并非难以办到的事情。因此,我们绝不能低估国民党对话剧的影响。

国民党的戏剧审查主要包括两方面的内容,一是通常的例行审查监督,二是查禁和表奖。例行审查的程序是,凡申请出版或上演之剧本须先提交中央或地方图书杂志审查机关审核,获准后再到内政部登记版权,最后向社会局申领准演证方可公演。若出版单行本,还须经过“书报检查处”(书检处)的批准。夏衍的《法西斯细菌》,公演后,桂林美学出版社拟出单行本,却被书检处禁止,直到战后才由上海开明书店出版。先审查,后演出或出版,这样做不但理顺了战前试行图书杂志审查时,出版与审查的逻辑错位,而且消除了二者间的时间差。1942年2月《剧本出版及演出审查监督办法》出台以后,又增加了试演和公演当场检查程序。4月,中审会与重庆市有关机构商定,由社会局牵头会同中审会、中宣部、市党部,每日派员临场在前5排最好的座位上,严密监视舞台演出与审定通过的剧本是否完出一致。次年5月,中审会制定更加详细的《重庆市审查上演剧本补充办法》共6条,使戏剧审查形同天罗地网,从剧本、排练、彩排到公演,无时无刻不在,几达无隙可乘的地步。

“皖南事变”后,国民党倒行逆施,先后出台了一系列加强其法西斯专制的文化政策,给话剧的现实题材创作设置了一道禁区,逼迫它不得不转向历史,借古人的酒杯浇今人的块垒,先后涌现出《忠王李秀成》(欧阳予倩)、《屈原》(郭沫若)、《天国春秋》(阳翰笙)、《翼王石达开》(陈白尘根据旧作改写)等一系列震撼人心,质疑国民党统治的舞台剧。1942年5月,在中苏文化协会举行的文艺界招待会上,潘公展、王泊生等人当着郭沫若的面大骂《屈原》歪曲历史,想造反,并扬言要查禁该剧。郭沫若率剧组成员愤而退场,以示抗议。为此,经潘公展与陈立夫会签,从1943年5月起,剧审中又增加了新的内容:今后“凡关于历史剧本务必送国立编译馆史地教育委员会复审始可

准演”^①。从此,公民的艺术言说空间几乎完全被国家权力填充。中审会官员随时可以让你的戏排不成,演不出,看不完。阳翰笙的剧作《草莽英雄》未及排练便被禁扣(1943),申请者还是官办(军委会下属)的中国万岁剧团(中万,1940年4月成立于重庆),至于中术之类民办职业剧团,排好了的苏联名剧《俄罗斯人》(1944),硬是不给你通过,让你赔个底朝天,更是家常便饭。1942年3月,新中国剧社排演《再会吧,香港!》(田汉、洪深、夏衍等),剧审、准演、试演全部通过,一应手续俱全,就在大幕即将拉开的前一刻,当局忽然又传令禁演,逼迫得该剧导演洪深走到前台,手持准演证请大家“有秩序地退票”。至于像首演《翼王石达开》那样,被荒谬绝伦地掐头去尾,让人惨不忍睹的情形也屡见不鲜。剧团与剧审的关系,官方与观众的关系,因此日益恶化,同时伴随着国家文化行政权力的迅速腐化。甚至于逼迫得剧团和剧作家不得不以金条或重礼开道,以取得合法的演出权。如夏衍《离离草》(中术,1945年4月7日彩排)、陈白尘《升官图》(现代戏剧学会,1946年2月5日首演)等,都是以金钱买通了剧审大员,才获得准演证的。到底有多少好戏成了国民党这套剧审制度的屈死鬼,真是不得而知。

国民党的戏剧审查标准虽经再三修订,但首要任务始终未变,那就是杜绝一切不利于国民党“一个国家,一个政党,一个领袖”思想的创作和演出。查禁,是它的主要手段。从1942年4月1日起,戏剧审查统归中央和地方各级图书杂志审查机构办理,未成立的省份暂由教育或社会行政机构代办。到1943年8月的16个月间,仅中审会查禁的话剧即达114种,除了20世纪30年代中国左翼戏剧家联盟(剧联)成员的一些旧作以外,还有一批像《风雪夜归人》(吴祖光)、《草莽英雄》、《小城故事》(张骏祥)、《残雾》(老舍)、《雷雨》、《原野》(皆曹禺)等优秀作品亦遭

^① 教育部档案,5~11987卷。

禁演。1943年11月,中审会将编定的准演剧目送请教育部公布,总数只有70种,其中还有《三江好》一类独幕剧和歌剧《秋子》、译作《樱桃园》等。而中审会每年受理的送审剧目却有350种(含少量戏曲)以上。显然,绝大多数剧作未及问世便被枪毙了^①。这一多一少充分说明了国民党戏剧审查制度的用意和作用。

除查禁剧目以外,国民党也曾搞过戏剧评奖,但这项活动是由教育部主持的,规模和影响较著者有3次。国民党中央宣传委员会于1933年4月曾出台过《文艺创作奖励条例》,后于1940年7月由社会部重订公布。奖励标准,后者只是多了一条“描写抗战建国史实”的内容,其余基本相同,核心是:“发扬中华民族精神”,“激励民族意识”。虽也可以“描写被压迫民族之痛苦”和“社会恶势力之流毒”,但必须是暗示“奋斗途径”或“改革途径”而“其思想正确者”^②。产生这两个条例的社会历史背景并不完全相同,但提倡民族认同这个大方向始终未变。1938年12月教育部制定《征求抗战剧本办法》,旋即组成评委会,委员有余上沅、万家宝、黄佐临、赵太侔、洪深、阳翰笙、王平陵、王泊生、朱双云、舒舍予、卢冀野(后4人为歌剧评委),而后又由陈立夫加聘张道藩担任终选委员。本次评奖截止1939年3月底,共收到应征剧本162种(含话剧142种),有21种通过复审(话剧19种,多幕者12,独幕7,歌剧2出)。经过国立剧校的试演,话剧最后录取沈蔚德《新烈女传》(第一名)、左明《上海之夜》等15种分别予以奖励。应该说,这次评奖由于题材的限制,并没

^① 鲁觉吾:《中国话剧剧本出版鸟瞰》,《出版月刊》第2期,1944年1月15日。该文又见其《戏剧新时代》一书,青年书店1944年版。据鲁的统计,除了杂志刊登者外,战前共出版译剧约300种,国人剧作100种以上;抗战初创作出版宣传剧300多种;1942年4月—1943年10月的一年半时间,不计杂志上发表的作品,中审会共受理多幕剧和独幕剧本约680种。每年送审剧本达350种以上。鲁当时是中审会负责戏剧审查的委员,其说是根据该会的统计材料,比较可信。

^② 国民党中央社会部:《文艺作品奖励条例》,《中国民国史档案资料汇编》,江苏古籍出版社1998年版,第5辑第2编·文化(1)第73页。

有评出真正可以传世的作品,只能算是一次国家意志的戏剧表演而已。即使第一名《新烈女传》(为避误解,后改称《民族女杰》),虽经国立剧校排演时反复修改,亦难免结构松懈,有悖情理的毛病。从沈蔚德致陈立夫的信来看,这个结果甚至大大出乎作者的意料之外^①。

1943年以后评奖改按年度进行,仍由教育部主持,聘请有关人员组成“优良剧本审查奖励委员会”,从当年发表或演出过的剧本中遴选。该项评奖统共搞过两届,共有21部话剧获奖。1943年度(1~10月)获奖剧目为:老舍、赵清阁《桃李春风》,于伶《杏花春雨江南》,姚苏凤《之子于归》,沈浮《金玉满堂》,王梦鸥《燕市风沙录》,吴祖光《正气歌》,王进珊《日月争光》,郭沫若《南冠草》,陈铨《无情女》,陈白尘《大地黄金》,曹禺《蜕变》,王平陵《情盲》,李庆华《春到人间》,共13种,全是话剧。1944年度(1945年2月15日戏剧节公布)获奖话剧有:吴祖光《少年游》,胡绍轩《否极泰来》,吴铁翼《河山春晓》,夏衍等《草木皆兵》,袁昌英《饮马长城窟》,陈白尘、周彦、杨村彬等《凯歌归》,冒舒湮《董小宛》,袁俊《万世师表》,共8种,另有《陆文龙》(徐筱汀)和《郑成功》(倪博九)两部平剧也被评为当年的优良剧本。其实,因张道藩等要员不在重庆(代表剧协同孟君谋一道赴桂林参加西南剧展),无法组织评委会,再加剧本收集不全,教育部并未认真组织评审,最后公布的获奖者悉依中审会提供的初选名单^②。

1943—44年,国统区话剧正处于由盛转衰的关节点上,思想艺术俱佳,剧场效果突出的优秀剧目,虽然远不如前两年多,但《朱门怨》(周彦)、《戏剧春秋》(夏衍、于伶、宋之的等)、《牛郎织女》(吴祖光)仍不失为佼佼者,但却未能入选,而获奖者绝大

① 教育部档案,5~11981卷。

② 教育部档案,5~11987卷。

多数又是些平庸之作。即使是夺得 1943 年度头奖的《桃李春风》一剧,无论对作者而言还是与其他作家作品相比,都算不上什么好东西。就连奉命试演的教育部实验戏剧教育队的报告都说,该剧虽获奖励,然“剧情间架,百洞千疮,问题殊多。以天真之态度处理情节,则情节不尽合人情之处比比皆是,又以预定之情节支使人物,则人物多若傀儡,缺少人性”^①。《新华日报》于该剧公演后不久即发表署名文章,指出主人公辛永年与时代的激变脱节,“剧作者为什么不接触这一些问题,明眼人是可以想象到的”^②。但中审会拟定的授奖词却是“意识正确,而描写尤具有感人力量,有益社教殊非浅鲜”^③。由此可见国民党官方的戏剧理念是多么不合情理。

三 高额捐税,寓禁于征

高额捐税也是国民党话剧政策的一项重要内容。按理说,合理的税收制度是一个现代国家维持正常运转的必要条件,照章纳税也是每一个公民和法人应尽的义务。特别是在话剧职业化以后,从政治经济学的意义上说,演剧成了一项有利可图的商业活动,剧团也相应地变成了独立经营的文化企业,剧人则成了出卖其艺术劳动的自由职业者。随着国家监控能力的不断加强,以城市为生存基础的职业化演剧,被置于国家税收征管范围之内是天经地义,无可避免的事情。特别是在抗战时期,军费激增,赋税随之加重也是可以理解的。问题是,按什么性质征收,征收比重多大才算得上合理?前者关乎话剧的社会定位,后者与剧人的生活密切相关,直接影响到话剧艺术的生存与发展。

① 教育部档案,5~11987 卷。

② 赵涵:《评〈桃李春风〉》,《新华日报》1943 年 11 月 15 日。

③ 教育部档案,5~11987 卷。

国民党的话剧捐税政策由捐和税两部分构成。捐的名目繁多,有募集寒衣、赈济灾民或伤兵、献机、劳军、防空、筹措某某基金、娱乐税附加等,多属某些地方或部门的临时项目,回旋余地较大。税则是国家强制性的财政收入,分为直接性的营业税、印花税、所得税,与间接性的娱乐税两种。娱乐税由观众承担,前台代收。至于被不少文献引用的所谓‘不正当行为取缔税’,据我所知最早出之于潘子农的文章《戏子的悲哀》,原文是“在后方的某一省中,去年颁定了一种‘不正当行为取缔税’,这税里面是包括逛窑子、看戏等项在内的”^①。为了弄清“某一省”的实指,我曾调阅了中国第二历史档案馆所收藏的1941年国民党中央和政府有关部委的全部档案及国民政府公报,可以肯定是指甘肃省的兰州市。实际情况是,1942年3月甘肃省党部分别致函中央社会部、宣传部,对兰州市政府自1941年下半年起向各剧社影院征收20%“行为取缔税”(开始称“娱乐捐附加”,为票价之一成)表示异议,称戏剧电影有益于宣传教育,内容则都经过审核批准,“本党及政府正应加以指导扶持,兹课之以行为取缔税,不啻将戏剧电影列入应行取缔之列,似有未妥”,特“请贵部及中央宣传部予以解释”^②。当时正值财政部拟具制定《筵席及娱乐税法》,此前曾与社会、教育诸部委会商,故社会部长谷正纲批示转咨财政部。4月24日该法公布施行,营业性戏剧电影征税30%以下。但29日中宣部长王世杰仍具签行文社会部,申明“本部认为应予免征”。5月16日,财政部部长孔祥熙复函社会部并请转达甘肃省党部,解释征税的根据是“限制过度奢侈消费非全系取缔性质。戏剧电影既系供娱乐则其观众自有负担能力。政府从而课以税捐,以充社会公益之用自属应当”^③。我想说的是,在国民政府《筵席及娱乐税法》公布之前

① 潘子农:《戏子的悲哀》,《华西晚报》副刊《文坛》(陈白尘编)1942年4月5日。

② 社会部档案,11~1000卷。

③ 社会部档案,11~1000卷。

的不到一年时间里,兰州确实是把看话剧与吃花酒、听京戏之类活动相提并论,同类课税的。但国民党的正式法律条文中,既未见“行为取缔税”,亦找不到“不正当行为取缔税”。潘子农当时不可能了解正在立法的情况,更无法想见立法后情况的变化,并且错把兰州当成了整个甘肃,给后人以讹传讹,以偏概全留下了材料上的隐患,解放后的许多论文和教材都是这么说的。

国民党政府的第一个《筵席及娱乐税法》于1942年4月24日公布实施,第2条第2款规定娱乐税征稽对象为“以营业为目的之电影、戏剧、书房、球房、及其他娱乐场所”,税率“不得超过原价百分之三十”,但一切音乐演奏会及不以营利为目的之娱乐免征。娱乐税属间接税,规定由顾客承担,专用发票,经营者代征,违例惩罚^①。该法规后于1943年7月、46年12月、47年12月三次修订重颁,基本内容未变,但税率(上限)调幅较大:1942年4月—43年7月间为30%,1943年7月—46年12月间为50%,1946年12以后为25%^②。其中,1945年1月—46年12月间降为40%,但未见正式立法,属于临时调整。据葛一虹、张颖、周特生、刘川、金玲(陈白尘夫人,当时与中艺住在一起)等人的回忆,这些捐税每场都由当局派员在演毕后立马结清带走,不准拖欠,更谈不到偷漏^③。

根据国民政府的有关法规,1942—49年期间,话剧演出总体赋税情况如表1:

^① 《筵席及娱乐税法》,《国民政府法规汇编》第十四集,国民政府文官处铸印局编印,1942年版。

^② 参见国民政府文官处铸印局编印《国民政府法规汇编》第十五(1943年版)、十八(1946年版)、十九(1947年版)各集所收《筵席及娱乐税法》。

^③ 本文作者采访记录:2000年9月23日在南京采访金玲,2000年9月29日在南京采访刘川,2000年10月22日在南京采访周特生,2000年12月12日在北京采访张颖,2000年12月12日在北京采访葛一虹。

表 1

| 税 种 | 税 率 | 备 注 |
|-----|---------|--------------------------|
| 营业税 | 3% | 直接税 |
| 印花税 | 10% | 直接税 |
| 节储金 | 约 10% | 根据行政院立法于票外代征,实际有储无还,等于苛捐 |
| 娱乐税 | 25%~50% | 间接税 |
| 所得税 | | 直接税。因所有剧团最终都无所得,故该项名存实亡 |

(材料来源:《国民政府法规汇编》第十四至二十一集所载有关营业、印花、所得、娱乐各税法,以及节储金征管条例中与话剧演出有关的条文。)

赋税额在 48%~73% 之间。如果再加上随票附征的各项经常性杂捐 20%~30%,演剧捐税总额则达到 68%~103% 之高,这在中国历史上都称得上空前绝后^①。特别是在抗战后期的 1943 年 7 月—46 年 12 月期间,连续三年半保持在 103% 以上,荒谬得令人难以置信。这还是陪都重庆的情况,外地常常高于这个比率。无怪乎国民党甘肃省党部都认为,这实际上是“寓禁于征”了。上海收复后,情况稍显特殊。1946 年初市政当局宣布,从 2 月 1 日起,娱乐税增至 60%,引起各界的强烈抗议,纷纷撰文或举行座谈,猛烈抨击当局的反动政策,到 5 月份,市政当局不得不将税率降至 20%。

除了高赋税以外,更加不近情理的还有低票价,这是国民党战时物价限制政策的一部分,强制实行,也必须遵守。具体情况如表 2:(不含间接捐税)

^① 参见徐乘骊(陈白尘):《论大后方戏剧运动的危机》,《戏剧月报》第 1 卷第 5 期,1944 年 4 月;记者:《剧人昨天纪念戏剧节希望解除一切困难——马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形》,1944 年 2 月 16 日《新华日报》。

表 2

| 时 段 | 国统区最高价 | 备 注 |
|--------------|------------|---------------------------------------|
| 1939 年 3 月以前 | 1 元,不限价 | 同期上海孤岛 0.4~0.6 元,不限价 |
| 1940 年 3 月以前 | 5 元,不限价 | 同期上海孤岛 1~5 元,不限价 |
| 1940 年 3 月以后 | 10 元,不限价 | 国统区经济进入恶性通货膨胀时期 |
| 1942 年 4 月以前 | 15 元以下,限价 | 同期上海沦陷区 0.5~6 元,大致与电影持平,不限价 |
| 1942 年 4 月以后 | 30 元以下,限价 | 同期上海 0.5~6 元,不限价 |
| 1943 年 9 月以后 | 50 元以下,限价 | 国统区剧人生活全面恶化。同期上海票价上限涨到 50 元,限价 |
| 1944 年 5 月以后 | 65 元以下,限价 | 上海话剧广告全部取消票价内容 |
| 1945 年 1 月以后 | 100 元以下,限价 | 国统区娱乐税临时降为 40%。上海话剧广告锐减,战后几乎全部被电影所取代。 |

(材料来源:《新华日报》、《大公报》、《华西日报》、《华西晚报》、《中央日报》,以及《申报》1938—49 年间的话剧广告。)

而战前天津的票价是 0.2~0.5 元(1937 年 1 月天津《大公报》),上海是 0.4~1 元(1937 年 1 月上海《申报》),相比之下,涨幅最高达 200 倍以上。但是抗战时期国统区的物价上涨指数,批发价为 2359 倍,零售价为 2619 倍^①。二者相差二千多倍。这种荒谬绝伦的高捐税低票价政策对话剧艺术的杀伤力

^① 参见彭明、张同新:《民国史二十讲》,天津人民出版社 1991 年版,第 477 页;杨荫溥:《民国财政史》,中国财政经济出版社 1985 年版,第 159 页;盛灼三:《民元以来上海之物价指数》及其附录,朱斯煌主编:《民国经济史》,银行学会 1948 年版,第 407~410 页;杨寿标:《中国财政统计大纲》,中华书局 1946 年版,第 44~45 页;《中华民国实录》第五卷·下·六(商业与物价),吉林人民出版社 1997 年版等。关于抗战时期国统区的物价指数,各家虽因统计指标不尽一致而略有出入,但大同小异。一般认为零售价上涨 2300 倍左右。

是可想而知的。抗战胜利以后,国统区剧人陆续复员回上海,但上海物价却是一天一个样,根本无法组织演出,所以只好纷纷转向电影业,或者去台湾旅行公演,最终于1948年初全部解散。

下篇:国民党的话剧政策对话剧 现代化进程的严重损伤

演剧职业化是话剧现代化的重要一环。夏衍说,话剧的“现代化,换言之,就是我们要彻底扬弃旧时代的陈旧办法体制,而完成一个可以适应于今天和明天的剧团组织和演出制度的问题”^①,最终目标是“建立一个职业化的演剧体制”^②。近百年来中国话剧荣辱兴败的历史一再证明,没有艺术生存机制的现代化,精神审美(创作)和舞台艺术的现代化,便很容易蜕化变质,或被偷换。

对于中国这样一个市民社会欠发达的后发展国家而言,艺术生存机制的现代化特别需要政治国家的合理调控与有效保护。本来,任何艺术都包含着教化与娱乐的双重品性,因为历史境遇不同,侧重点各异,所以形成各种各样的艺术风貌,这是很正常的。一般来说,二者应处于对立统一,相辅相成的张力关系中,如果过分向一端倾斜就会消解另一端的制衡作用,而双方的过分背离或势不两立同样会撕裂这种制衡关系,所以国家的艺术政策和法规应该合理地调节这种张力,使之谐调健康地发展。但国民党的话剧政策建立在教化与娱乐,国家意志与市民社会的严重背离之上。抗战后期,国家权力无限膨胀,严重侵蚀公共空间,话剧的生存天地愈形狭窄,条件不断恶化。

① 夏衍:《人·演员·剧团》,《天下文章》第2卷第1期,1944年1月。

② 夏衍:《论正规化》,《戏剧时代》创刊号,1943年11月。

1943年以后,在政权和市场的夹击中,“职业化的演剧体制”濒临破灭,话剧的思想艺术水准普遍下滑,国民党话剧政策两歧性的恶果,越来越多地暴露出来了。

一 经济压迫,生存艰难

职业剧团以演戏为生,不得不考虑成本和收益问题。捐税只是演出成本的一部分,如果再加上付给剧作家3%的上演税,付给导演2%的导演税,和演职员的工薪、场租、装置费等,总数远远超出了票房收入。所以,1943年以后,国统区的全部职业剧团,不仅民办的中华剧艺社、新中国剧社、中国艺术剧社先后陷于人不敷出,负债累累的局面,即使官办的中电剧团、中万剧团、中央青年剧社等也都面临着严重的经济危机,不得不减少演出,以免亏蚀。

随着话剧危机日益深重,许多进步剧人如马彦祥、陈白尘、刘念渠、章罍等,以及国民党内像潘予农、田禽这样一些比较明白的剧人,都曾一针见血地指出过国民党话剧政策的两歧性及其危害:当局要求“戏剧非有教育意义不可,不得与抗战无关。而另一面将营业税、娱乐捐、节约建国储蓄券、冬令救济捐款等,一层一层地堆压上去的时候,戏剧又分明是纯营业性的纯娱乐性捐税的对象”^①。一方面视戏剧为“社会教育”、“宣传武器”,^②办剧校、组剧团、建剧教队,甚至还有“若干党政要员都在不遗余力地倡剧运”;而另一方面“戏剧又被视为娱乐,课以重税;演剧被认为‘不正当行为’,与娼妓同被取缔;一切戏剧从业员,则又处于饥寒交迫之中,生活毫无保障”。“无疑的,这政策之消极作用是超过了积极的领导的”^③。突出表现是,在物价飞

① 夏衍:《我们要在困难中前进》,1944年2月15日《新华日报》。

② 鲁觉吾:《中国话剧运动总检讨》一文,劈头就说“总裁最近指示:‘电影戏剧是宣传最有效的工具’”。见1943年10月24日《中央日报》。

③ 徐乘骊:《论大后方戏剧运动的危机》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

涨、高捐税、低票价的三重压迫下,抗战后期演剧一步步陷入赔本经营的恶性循环,剧人生活日益艰难,剧团难以维持简单的艺术生产,更无扩大再生产的能力。

应该说,在1939年以前,国统区的经济虽然通货膨胀严重,1月份零售价指数同比增长6.9倍,8月即达11.8倍,但由于工业生产发展较快,总体情况还比较平稳,物价管制大体上也局限于一些战略物质部门。所以,1939—40年票价虽然上涨了5倍,但仍低于同期物价指数。况且这时的话剧尚未恢复商业性演出,剧人多属官办剧团或另有职业,生活有一定的保障,演剧还不必太多考虑成本与市场问题。1940—42年期间,货币发行量激增,“物价也是天天上涨,但在演剧运动中仍未成大的障碍。几万块钱的布景服装,团体经常一切演出开支等等,还可以在票价收入中得到抵偿,甚或有些盈余”^①。其中的主要原因是税赋低,不限价,票价跟着物价涨,抵住了通胀的冲击。

从“表2”可以看出,1942年实行票价管制以前,票价是以5元一个台阶向上攀升的,而1942年票价管制以后却是以10~15元一步向前飞奔的,但仍然远远赶不上同期物价上涨的指数。在这个时候对话剧开征娱乐税又限制票价,无疑于雪上加霜,一下子就把话剧推入水深火热的深渊。1944年西南剧展上曾展出过一张新中国剧社的《物价票价增长比较表》,“三十年是平的,三十一年相差不多,三十二年物价就高出很多,今年就更相悬殊了”^②。所以,无论是剧团经营还是剧人生活,从1942年起,便愈益陷入艰难竭蹶之中,越挣扎陷得越深。

① 章霭(张颖):《剧季过去和现在》,《新华日报》1943年10月21日。章霭即张颖,时任周恩来的文化秘书。据她和本文作者讲,当时她写的不少文章(如署名茜萍的《评〈北京人〉》等)都经过周恩来的修改。本文所表现出来的思想政策水平,即高度的原则性与充分的灵活性的有机结合,显然是代表了中共的话剧理念。她还隐约记得该文曾经过周恩来修改。——笔者2000年12月12日在北京采访张颖的记录。

② 记者:《参观戏剧资料展览》,《力报》1944年3月20日。

“物价高涨,必然影响到生产成本之激增”^①。战前上海业余剧人协会(1935年4月成立,1937年5月职业化)最豪华的制作,投入也不过300元左右,到1940年2月四川省立剧校熊佛西执导自编的《赛金花》,投入近4000元,票价5~10元,人们担心的只是“没有钱的人无缘瞻仰”^②。1943年6月“平均一个戏用到15~20万”^③,而到同年10月,“任何一出戏的预算开下来都得50万以上。而票价不能加,(遵检)观众购买力似乎也不能再提高了”^④。这里所说的50万还不包括剧团的劳务、伙食、房租等经常费在内。括号内的“遵检”字样,说明引文在发表时被检查官删去了一大段,所以文意连贯不起来了。按上下文推断起来,也许说的正是在高通胀的形势下,高税低价政策对演剧的伤害。几乎与该文同时,发表在1943年11月版的《戏剧时代》创刊号上,署名今的《票价问题与捐税》提供了一种标准的算法:按最高票价计,票房收入50元/座-50×50%娱乐税-50×3%营业税-50×10%印花税-3%上演税-2%导演税,共34元,余16元,再减去40%院租,剧团实收不过9.6元。也就是说,最少须售出5万多张上限票,连演70场以上(按每场上座700人计),两个月才能勉强平衡一出戏的收支。这是就官办剧团而言。如果是民办职业剧团,再加上当时每月约8万元的经常费,还本周期还得拉长。这还只是一种静态的理论算法,实际上当时物价是一天一个样,“一方面是剧团工作人员的生活费用及戏剧演出的成本日益提高,一面是观众的消费能力日益减低,观众日益减少”^⑤,直到抗战胜利,国统区都未见有一个戏连演70场以上的纪录,与50万的巨大投入比起来,“无论在重

① 谢复苏:《我们要扫除障碍》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

② 莫莎:《正二月的成都剧坛》,《戏剧战线》第1卷第6期,1940年2月。

③ 刘念渠:《坚持工作争取工作》,《戏剧时代》第1卷第2期,1944年1月。

④ 章蓉:《剧季的过去和现在》,《新华日报》1943年10月21日。

⑤ 史东山:《今日戏剧的命运》,《新华日报》1944年2月15日。

庆任何一家剧场演戏,这种比例的收入都无法收支相抵”^①。至于必要的积累,则根本谈不到。

“经济问题不单妨碍了演剧运动的发展,而且可能窒息剧团的生命。”^②到1944年,演剧已经到了几乎难以为继的地步。陈白尘在其长文《论大后方戏剧运动的危机》中,根据官办的中电(中电剧团,1938年9月成立于重庆)、中万、中青,和民办的中艺、中术、怒吼(怒吼剧社,1937年9月成立于重庆,业余性质)等六大剧社的新近演出数据,经分析后得出结论:以平均演出20场计,每演一个戏,有经常费的官办剧团赔本5万元,无经常费的民营剧团则要赔本21万元;官办剧团演出45场“或可保本”,而民营剧团“虽演至无穷尽场数,亦永无还本之望了”。所以当时就有人说,“照此情形,民营的职业剧团果非破产不可,官办的剧团也不见得有一大批基金可资赔累,我们就算用尽最后一点人力来撑,恐怕未必撑将下去”^③。所以,1943年以后形成了这样一种悖谬现象:重庆的“两职业剧团(指中艺和中术)明知要赔钱,但剧团开销的压迫却还不得不演下去。中剧负责人金山说,不演戏一个剧团的开销要七八万,而演了戏也要赔几万元,两样一比,演了戏总还算是少赔一点钱”,“一些国家经营的剧团,为了赔不起钱”^④,则干脆停顿。所以,像中艺这种民办职业剧团,为了生存,不得不一边尽量节衣缩食,一边设法举债排戏,维持营业。而一旦上座不佳,就无望还本,终至负债累累。1943年夏,中艺远走川西,国民党的政治迫害诚然是一个重要原因,另外一个原因是“因背了很多债不得不离开重庆”^⑤,以一走了之。1944年初,中万排演冒舒湮的获奖剧作《董小

① 章蓉:《剧季的去和现在》,《新华日报》1943年10月21日。

② 同上。

③ 谢复苏:《我们要扫除障碍》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

④ 记者:《剧人昨天纪念戏剧节希望解除一切困难——马彦祥所述戏剧界艰苦奋斗的情形》,《新华日报》1944年2月16日。

⑤ 同上。

宛》，投资 100 万，而神鹰剧团（空军）排演《铸情》（即莎剧《罗密欧与朱丽叶》），投资更达 200 万之巨，演剧的经济风险是非常高的。到 1945 年 4 月，就连有着特殊背景^①的中术都到了债台高筑（400 万），濒于破产的地步，其他剧团生存的艰难也就可想而知了。但这并不意味着，1942 年以后国统区话剧市场的萎缩，演出数量的减少，恰恰相反，演剧仍在持续高涨，观众热情依旧，只是在重压之下话剧的本性发生了悄悄的扭曲。

高额捐税攫夺了剧团应得的收益，物价与票价的剪刀差更将演剧推入亏损的深渊，话剧几乎被逼迫到了山穷水尽的地步，剧人生活日趋恶化。中艺、中术、新中国等民办剧团的基本演职员根本无薪酬可言，只吃大锅稀饭度日。所以陈白尘结婚好几年都不敢要小孩，年轻貌美的妻子看上一块做裙子的普通布料，丈夫却买不起，直到解放后才了此心愿。中电、中万、中青等官办剧团的演职员是有薪酬的。据《商务日报》报导，1943 年初几位明星的工资是：黎莉莉最高，也不过 340 元，舒绣文 330 元，白杨 320 元，张瑞芳 300 元，施超 280 元，谢添 250 元，吴茵 230 元，叶露茜 120 元，秦怡 60 元。而米价是 630 元/石（500 斤），糖 130 元/斤，哈德门香烟 75 元/包。还是这些人，1943 年中，工资上涨到 700~1000 元，1944 年 2 月即达 2000 元左右。和 1937 年上海业实的职业剧人的收入相比，净增 40 多倍^②。但同期物价却上涨了二千多倍，生活水准降低了不知多少。“特别是在职业剧团，必须靠了营业收入来维持全体生活的场合里，多数工作者是没有法子休息的”。“一切戏剧从业员，则

^① 中术是中共组建并领导的民办职业剧团，中术负责人之一的金山，1932 年即已秘密入共，国民党中宣部官员潘公弼是他姐夫，银行家赵班斧是他哥哥，大流氓杜月笙则是他师傅，这些复杂的社会关系给中术的演剧活动提供了不少便利。

^② 1937 年上海业余剧人协会实验剧团的最高月薪是 60 元。严恭为国立剧校表演专业第一届毕业生，在业实定为 40 元。当时重庆的米价不足 10 元/石（500 斤），可供比较。

又处于饥寒交迫之中,生活毫无保障”^①，“几乎与叫化子一样”^②。有的演职员为了维持生计,只好节衣缩食,走穴赶场,设法挣点外块,补助生活。营养不良,再加过度劳累,百病缠身,使许多才华横溢的优秀剧人英年早逝,如江村和施超死后连墓地都是友人车辐捐献的。也有的为了剧社的生存鞠躬尽瘁,死而后已。如中艺的前台主任(兼群益出版社经理)沈硕甫,孤身一人,长期带病工作,最后死在赶赴剧场的路上。入殓时内衣破烂得不堪入目,令所有中艺同仁为之恸哭失声。

成本激增,高税低价,人不敷出,演剧确实撑不下去了。1944年2月15日剧协开会纪念戏剧节,到会二百余人,除郭沫若、夏衍、洪深、马彦祥、宋之的等左派剧人之外,还有国民党负责宣传的党政官员邵力子(中宣部部长)、梁寒操(中宣部副部长)、潘公展(中审会主任)、顾毓琇(教育部次长)、罗学濂(中宣部处长,12月调任中审会委员)等。在马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形之后,梁寒操也不得不表示“愿意站在宣传的岗位上帮助戏剧界解决困难”;顾毓琇则引孙中山正当娱乐有益社会人生说,指出对话剧课以“不正当”的重税是荒谬的,“应该请立法院改正”。^③迫于广大剧人的强烈要求和社会舆论的压力,自1945年初起,国民党当局不得不暂时将娱乐税降低10%,票价上限略予提高,对于飞涨的物价而言,这不过是杯水车薪,根本无济于事。在剧审、高税、低价、高成本等重重压力之下,演剧退潮,创作萎缩,艺术水准降低已成无可挽回之势。

二 经营失范,演剧变质

如果剧团依法经营的结果是人不敷出,那么超规则运作就

① 徐乘骝:《论大后方戏剧运动的危机》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

② 若海:《十个月里的四次演出》,《戏剧时代》第1卷第2期,1944年1月。

③ 记者:《剧人昨天纪念戏剧节希望解除一切困难——马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形》,《新华日报》1944年2月16日。

成了理所当然的选择。1943年11月中术首演《戏剧春秋》，《大公报》刊发特写，描绘当时的演剧为过三关：第一是战战兢兢送审剧本；第二是东奔西跑接洽演出名义；第三是费尽心思筹措投资^①。因为当时所有剧团都很难有什么积累，所以即使剧目获准公演，为了解决投资和费用问题，剧团也不得不与某些有钱有势的机构联手，以各种募捐的名义公演，由主持方（当时称作“主催”后改“演出者”）提供先期投入，并负责推销高出限价几倍的“荣誉座”。这样既可以减免部分税赋，不至于赔本，又能保证剧团有一定的收入，以维持生存。

其实，募捐演出本来不是什么新鲜事，战前就很常见，甚至中国话剧诞生的第一响礼炮就带着募捐的声音^②。特别是抗战初期，无论是官办剧团或演剧队，还是民间业余剧社，许多演出都是为了募捐而举行的。我所采访过的张颖、葛一虹、严恭、刘川、周特生、田野等老前辈，谈起当年募捐演出时，广大人民群众踊跃捐款、献金、捐物，支援抗战的感人场面，仍然为之动情不已。但是，这种着意于奉献和宣传的演剧活动，跟抗战后期盛行的“募捐演出”并非一回事。后者实际上是为了趋利避害，撑起一面募捐的大旗，隐蔽进行的投机性商业演出。它大致经历了合作——承包——“打游击”的演变过程，突出地反映了国民党话剧政策的破坏性。

从1942年剧审归口，开征娱乐税并限制票价以后，演剧的投资风险激增，合法经营难免赔本，于是五花八门真假莫名的募捐公演，就成了剧坛的一道独特的风景。据当年曾在中艺（成都时期）负责演出工作的周彦说，“在这条例下，从此每次演出都是募捐公演，无一例外”^③。中艺的发起人之一，也是主要领导者的陈白尘说，“戏剧界在物价高涨的压迫下，在限制票价

① 《艰苦的话剧界》，《大公报》1943年11月23日。

② 春柳社1907年在日本首演《茶花女》，就是为江苏水灾募捐的。

③ 周彦：《摧残抗战剧运的娱乐捐》，《抗战文艺研究》第5期，1985年。

与百分之百的捐税苦痛下,为了自己的生存,为了‘教育’与‘宣传’,为了戏剧艺术不致绝灭,和别的机关团体合作,使得自己在不饿死的状态下更工作下去,本是光明磊落的。我们并没有逃税,也没有接受不义之财,大多数是在每天净收包银若干的条件下,将整个演出卖给承包机关的,而承包机关由于政府的奖励而减税收,由于我们能募集到一笔有益社会的基金,在我们也是感觉得‘为善最荣’的。即使那募捐机关或团体以少数资金获取大量捐款,在我们也认为正当;即使他们在手法上有什么不正当之处,而我们也是无需乎自咎的”。“这便是两三年来大后方戏剧演出都挂上一块‘为××××筹募××基金公演’招牌之故了”^①。因为募捐公演既可以减免税赋,票价实际上又不受限制,增收而节支,演出往往有所赢余。开始时,这种“合作不过是经济上的,剧团怎样演戏并不受募捐社团的限制与干预;募捐社团达到某一限度的经济上的目的就可以满足了;剧团可以得到先有一部分资金以供周转,还可以减轻一点娱乐捐的重担”^②。这是1942—43年间的情形。从中可以看出,打着募捐旗号公演,实在是一种万般无奈的事情。这是身陷囹圄的话剧为对付国家的盘剥与压榨,尽可能维护话剧的生存空间,在当时的历史条件下所能采取的唯一的合法活动方式。由于募捐公演把话剧和具体的权力捆绑到了一起,从权力的支持中寻找生机,因而势必削弱甚至丧失话剧来之不易的自主性,重新沦为政治的奴隶。这是广大剧人不能接受的。再者,募捐需要一定的社会关系,需要借助于强力机关的支持,由剧团操作难度较大,终非长久之计。于是另外一种对剧团来说是更简便易行的募捐演剧形式便应运而生了。

这就是由“戏剧掮客”承包的募捐演出。其背景是娱乐税

① 徐乘驹:《论大后方戏剧运动的危机》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

② 梅令宜:《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》,《新华日报》1943年10月21日。

上调到50%，演剧环境进一步恶化。从1943年下半年起，这种演剧形式便大行其道，愈演愈烈，募捐演出基本蜕变为某些手眼通天的“特殊人物”从中渔利的手段。什么是戏剧掮客呢？陈白尘说，“他们不会演戏，不会编剧，不会导演，自然也管不了灯光道具，更不能设计布景。……他并不一定有钱，不过可以到处挪动钱，他也不一定有什么特殊势力，但他可利用一些势力。你要演戏么，他可以供给你钱，你怕演戏赔本么，他可以为你撑腰。然后掮着你这块招牌到市场上去了：‘你们这些机关团体感到经费不足么，我可以无条件为你们募捐。——只要用一用你的招牌就行。’这是诱人的善举，投下很小的一笔资金，换回一笔可观的数目，对于一个有所作为的团体与机关，何尝不是一件美事。戏演出了，剧团工作继续了。团体机关的基金募到了，事业开展了。这是两全其美的事，应该感谢这寄生的掮客。——不，他倒是暗地里感谢他们的，因为他已经肥壮了”。“这种寄生于戏剧界而起家的新富，在后方几个大城市里已经是数见不鲜了，这其中有失意的小政客，有地方上颇为知名的小闻人，有当过报纸编辑但从来不看报的新闻记者，甚至还有五世祖传的花柳医生。但最痛心的，这其中也有那类抱迟暮之感，恐怕自己的时代即将过去的剧人。我看过他们包戏以前的潦倒生活，我也看过他们后来那奢侈豪华的享受。比如一掷万金的赌注，一席数千的豪饮，那从头至脚的崭新‘行头’，……这些在一个商人，本也不足为奇，但在这里面斑斑可见的，却是死抱住岗位的剧人们的血和汗，就不免令人黯然而已”^①。这简直就是20世纪80年代“穴头”们的活画像，我不能不感慨近代中国的历史常常是如此惊人地相像和重复。陈白尘的语调充满了反讽的意味，有无奈，更有愤恨。这里边有多少值得深长思之的东西啊。

^① 徐乘驷：《论大后方戏剧运动的危机》，《戏剧月报》第1卷第5期，1944年4月。

抗战后期的募捐演出,是国家干预和市场经济两歧发展产生的怪胎,它披着抗战、慈善等等冠冕堂皇的合法外衣,奉行的却是反常的市场经济运作方式。在募捐演出由公益性、政治性向商业化、市场化蜕变的过程中,戏剧掮客偷梁换柱,推波助澜,起到了关键的作用。最初,他们是以演出中介的目面出现的(中间人),干的是为剧团和“演出者”即募捐单位牵线搭桥的勾当,不免两头受制,放不开手脚,赚钱也就有限。

于是,进一步,干脆自己先承包剧目(包工头),落实剧场,甚至连广告都登出来了,再去找演出者冠以募捐的名目。“现在的‘投资’,却转向牟利的方向:出钱人不仅可以享受到‘演出者’这一份虚荣,而且要获得私人经费上的实惠,于是不问这一出钱的人是否戏剧圈里的,懂得不懂得什么叫做‘演出’;出钱人的动机,完全是为了牟利,他投资之先,第一要考虑的是什么戏最能卖座,恰如一个囤积商人要考虑的是什么货最能一本万利一样,因之他必须参与决定剧本与演员,作为卖座的保证;出钱的人初次试手就赚钱了,就会再接再厉地做下去,即使头回是‘合作’,终于要完全左右了全份工作才行,当作商业经营之后,什么抗战戏剧运动,什么演剧艺术,当然不屑一顾了,于是‘为艺术而艺术’也就变成了虚伪的招牌”^①。这样干,虽然只剩下了剧团一方的牵制,毕竟还是有些麻烦,而且风险也挺大,一旦上座不佳,就得倒账。所以转包剧目,买卖剧场使用权,从差价中找油水在这个阶段是司空见惯的。

最后一步是戏剧掮客先找演出投资人商定募捐名义,再根据市场即观众的口味寻找或组织编制剧本,高价收买演职员^②,组织打游击式的演出,终于达到了消解权力,架空剧团的目的。

^① 梅令宜:《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》,《新华日报》1943年10月21日。

^② 据梅令宜《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》说,通常一个戏的劳务费从每人3、5千直到5万元不等。

“起初，是剧团有了戏招来了寄生阶级的戏剧掮客。后来，是戏剧掮客来向剧团定戏了。”^①经过一番蜕变，戏剧掮客成了独立的演出商，戏剧沦为任由买卖的商品，原来由国家监控的艺术生产秩序转被艺术商品的投资者玩弄于股掌之上。

戏剧掮客临时组织的演出，以其聚散无定，当时被称作“打游击”。“几次临时组织的演出，开头是‘留渝剧人公演’，后来被称为‘打游击’了”^②。1940年初，白杨、施超、顾而已、章曼苹等中电演员，便以“留渝业余剧人”（因其多为原上海业余剧人协会成员，故名）的名义在重庆公演。在以后的两年间，各种“留渝剧人”频频出现，甚至远赴川西云贵地区，几乎成为演员走穴，打游击演出的代称，直到1942年5月余克稷发起组织重庆新中国剧社（1942年5月6日—47年7月）取代留渝剧人的名称为止，很多剧人都曾参与过这种不太正规的临时性演出。如周峰、贺孟斧之于《大雷雨》，张骏祥等之于《天网》，秦怡之于《野玫瑰》等。从主观方面说，不过是这些剧人们想多挣点儿钱，以补生活之不足，因为剧团给他们的报酬实在是太少了。客观上却使“留渝剧人”的活动成为国统区话剧的一种重要补充，尽管这种杂凑而成的野班子演戏的质量忽高忽低，问题多多，无法保持在一条水准线上。在第一届重庆雾季（1941年10月—42年6月）公演的全部28出大戏中，留渝剧人竟居其八，可见其风头之盛。留渝剧人的演出既不缺明星，也不缺钱，缺的是从容不迫的排练和协调一致的风格，以水准参差不齐而迭遭非议。但留渝剧人与后来的打游击演出相比，性质仍有所不同，起码态度比较严肃，还没到唯利是图的程度。

打游击演出在1944—45年雾季达到高潮，一下子冒出十来个野鸡剧团，如新生剧社、力行剧艺社、大同剧社、凯旋剧社等，

① 徐乘驷：《论大后方戏剧运动的危机》，《戏剧月报》第1卷第5期，1944年4月。

② 梅令宜：《另一种危机——略论戏剧界的“市侩主义”》，《新华日报》1943年10月21日。

有时也借用一些业余剧社的名义活动。它们多者三五人,少则一二人,先打空头广告,再凑剧本,租演员,借道具,“代排”或竟不排,靠提词演出,严重败坏了观众的胃口。其中又以张光领衔登记的中国胜利剧社存世最久(1944年2月——抗战胜利),演出最多。考其上演剧目,如《喜相逢》(李健吾)、《重庆屋檐下》、《密支那风云》(皆徐昌霖)、《祖国》(萨尔都)等,多为旧作或改译,而且品位都不太高,当时即被讥评为“噱头主义”,或“小骂大帮忙”。他们也首演过《草莽英雄》这样的戏,不过是偶一为之,不成气候。该社的思想艺术倾向,反映了晚期打游击演出的一般特点。它们跑马占地似的把重庆的几个勉强能够上演话剧的剧场悉数租定,弄得几个严肃的官办或民办的正规剧团排好了戏,反倒没有了公演的地方。1945年5月8日《新华日报》消息称:雾季过去了,重庆剧坛一片混乱,没有演员的新剧团占领剧场,认真演戏的团体别再想演戏。至此,国民党话剧政策的破坏作用完全被释放了出来,剧审高税限价政策,非但没有建立起一套国家化的戏剧运作机制,连已有的市场秩序及其行为规范也被它摧毁了。所以,1944年4月21日和45年3月23日,阳翰笙曾先后两次找冯乃超、司徒慧敏、宋之的、于伶、夏衍、郑君里等商谈如何制止打游击演出,保卫话剧运动成果的问题。以在野或民间艺术家的身份,他们能做的首先是呼吁话剧界站稳立场,加强自律,其次是尽力促请国民党当局修正其话剧政策,虽然多少也起到了一些遏制作用,但却不可能根本扭转这种混乱无序的状态。随着抗战的惨胜和全面内战的爆发,国家职能和社会秩序全面崩溃,重建话剧生存机制的努力最终化为泡影。

三 职业道德失守,内部管理混乱

高额捐税使剧团经济十分困难,中艺、中术、桂林新中国等民营职业剧团都只能实行战时共产主义,同吃同住,待遇平均,

维持最低的生活标准。官办的中青、中电、中万剧团虽有薪酬，但待遇之低也只相当于一个下层公教人员。开始时，共同的追求，尚能把剧人完全凝聚在一起，守纪律听指挥，任劳任怨，给国统区的人民献上一台又一台优秀剧目。但时间一长，生活稍微安定下来，再加上不少演职员到了谈婚论嫁的年龄，有的还拉家带口，特别是随着话剧成为市民的一项主要的文艺活动和一批明星的出现，这种战时共产主义生活和生产方式就显得不合时宜了。极为微薄的收入，既无法应付生活的需要，又不利于调动演职员的劳动积极性。但剧团又解决不了这种矛盾，于是走穴不可避免地出现了，先是明星，随着演出日益增多，举凡有一技之长的剧人，纷纷于所属剧团之外开辟第二战场，参加打游击活动。为了追逐高额的“外块”或“包银”，“甚至有一部分职业剧人放弃了剧团所指派的工作，托病请假，到处去演‘打牙祭’的戏，或者竟与‘掮客’们利用特殊势力，更进而阴谋破坏所属剧团的工作计划”^①。为了钱，他们可以置集体的利益于不顾，随意践踏剧团的规章制度，借无序的市场之力搞乱了剧团的内部管理。

这是环境恶化，艺术机制扭曲的必然结果。中国话剧的职业化、现代化进程战前已经开始，而且发育比较正常，抗战初期一度中断，后期继续进行，但逐渐加强的国家干预破坏了合理的市场秩序。在无限的权力和无序的市场的夹击中，剧团或剧人行为必然会严重扭曲。抗战后期，话剧演职员不是以自由职业者的身份，而是以任由掮客盘剥的艺术苦力的身份重返市场的，这是不正常中的正常。为了温饱，他们拼命赶场，无暇休息，也无法提高，当然就顾忌不到什么艺术质量了。明星可以讲价钱，而基本演职员是无条件的，戏剧掮客又待人太黑，只知拿他们赚钱，根本不管人死活。施超累得当场吐血，病死医院；江村被不讲信用的

^① 白芷(潘子农):《论扶持业余演出》,《新华日报》1944年1月24日。

捐客耍了一把,气死异乡。也许,在职业剧人眼里,市场混乱的成都、昆明、内江、自贡,既是淘金场又是伤心地。所以,1943—45期间,话剧界在反对打游击演出和市侩作风的同时,提出如何对付捐客的剥削,保障演职员的健康,克服“人事纠纷”,“树立剧人新道德”和如何“坚持演出的艺术水平”等问题^①。1943年11月,洪深等编辑的《戏剧时代》创刊辞明确表示,本刊要讨论的首先是“怎样建立正规的严肃的演剧风气及提高演剧的水准”。由此可见,问题到了多么严重的地步。

更为严重的是剧人作风的沉沦。有些演职员失去了艺术创造的激情,仅仅把演剧当作谋生之道,钱倒是来得容易了,日子也好过了,但却陷入了严重的精神危机。或者追名逐利,大闹人事纠纷,或者意志消沉,情绪颓唐,萎靡不振,或者行为放纵,酗酒赌博,一发而不可收拾。贪污、浪费、吃回扣,中饱私囊几乎成了不成文的规矩,反过来更加重了剧团的经济困难,把演剧推到了毁灭的边缘。就连一个剧团的班底临场前都要高叫:“不拿钱来,不开幕!”^②洪深在回顾总结抗战十年来的戏剧场运动与教育时说,抗战后期“最可痛心的,贪污之风亦流行于话剧界。其甚焉者,竟至以一二负重要责任的人,临时怠工拆台,逼取额外的黑市酬报。即在寻常工作人员的观念中,颇有不少,直以戏场比官场——经手用款,便是调剂;舞弊败露,自非佳事。但亦无足深责。纵有洁身自爱的人,不欲临财苟得,不愿同流合污,则必立受扼持,终遭排挤;自身既寸步难生,更何能挽救颓风!这种现象,虽非十分普遍,而蔓延的程度,已甚可怕”^③。洪深是话剧中人,这些话决非信口开河,而是实有所

① 参见田汉:《戏剧运动中的几个问题》,《新华日报》1944年5月29日;华君:《坚持演出的艺术水平》,《新华日报》1944年7月26日,等。

② 赵伦:《历史剧在成都》,《戏剧时代》第1卷第2期,1944年1月。

③ 洪深:《抗战十年来中国的戏剧运动与教育》(1947年4月),《洪深文集》,中国戏剧出版社1960年版,第4卷第230页。

指的。中艺的职业剧作家陈白尘,正是由于无法容忍该团中严重的贪污浪费现象,和应云卫闹翻后才愤而离开成都,到洪深主持的重庆“军中文化训练班”去讲编剧法的。1944年2月戏剧节期间,剧协举办学术讲演,陈白尘的题目是《目前戏剧运动的危机》(即后来署名徐乘驹发表的《论大后方戏剧运动的危机》),对当时演剧中的各种腐败现象多所揭露,其中关于“戏用”的那笔齷齪账,就是以中艺的开销情况为蓝本的^①。陈希望以一场“剧坛的清洁运动”肃清腐败,拨乱反正,也曾多次高声呼唤“回来吧,弟兄们”,但这并不足以根本扭转话剧界的颓风。写到这里,忽样想起周恩来曾告诫陈白尘不要和应云卫搞得太僵,要分清人民内部的贪污与执政党的巧取豪夺的本质区别,你不能不佩服周恩来思想的深刻与手腕的灵活机动。因为剧人作风败坏,归根结蒂是国民党的话剧政策造成的,这种政策不改变,剧人作风是无法转变的。所有的腐败都来源于政治体制,从这种体制中取利的人,不到其统治崩溃的时候是决不会轻言改变或放弃的。但是,我总觉得周恩来的说法里头有一种挥之不去的怪味。在旧制度崩溃之前,难道一个现代人文知识分子只有与狼共舞,或洁身自好两种选择吗?在中国现代化的进程中,难道艺术只能以政治划线,而放松自身的职业道德和作风建设吗?没有自我约束或自我约束不严的艺术,最终只能走向毁灭。从文明戏到新兴演剧职业化运动,教训实在是太多了。

四 “市侩作风”愈演愈烈,艺术水准急剧下滑

1943—45两年间,在国家权力极度膨胀和市场严重萎缩的

^① 陈虹:《自有岁寒心——陈白尘纪传》,山西教育出版社1999年版,第160~163页。当时揭发和批评“戏用”漏洞的文章很多,如邹振明《扑灭浪费突破困难》,《新华日报》1943年9月24日;刘念渠《坚持工作争取工作》,《戏剧时代》创刊号,1943年11月等。

双重逼迫下,国统区戏剧界出现了两种倒退倾向:一是与权力联手,靠取悦权力苟延残喘,或在权力的庇护下苟且偷生;二是向观众献媚,以降低自己的品位来扩大市场份额,维持剧团的生存。二者互相包涵,沆瀣一气,刮起一股来势凶猛的“市侩主义”歪风,使话剧品质严重退化,面临堕入文明戏的危险。抗战后期上演剧目的演变,集中反映了这种颓势。

以重庆为例,1941—43 两个剧季,公演剧目近 50 个,却包括了一大批可以称之为经典的优秀剧作,如《天国春秋》、《屈原》、《北京人》、《法西斯细菌》、《风雪夜归人》、《结婚进行曲》等。而 1943—44 剧季公演的近 20 出多幕剧新作中,似乎只有《戏剧春秋》(夏衍等)、《牛郎织女》稍可差强人意,“表现着卑俗、低劣的不良倾向的,几居其半”。去年人们尚谴责“赶场”、“市侩作风”,思考怎样提高演剧水准,今年思考的却都是戏之是否“叫座”以及如何“卖座”问题了。连一些严正的剧人剧团也在追随这股世侩风^①。到 1944—45 剧季,新剧目中最好的也不过是《芳草天涯》(夏衍)了。

成都剧坛则成了历史剧角逐的场所,登场者绝大多数是重庆来的“游击队”。连正经排戏演戏的中艺都难免卷入这场混战,深受其害,不得不停演《法西斯细菌》改上《孔雀胆》(郭沫若),而以“剧专校友”名义上演的《岳飞》(顾一樵)还闹出了由花柳病医生当演出人,部分演员不甘其辱愤而离团的笑话。^②演剧品格每况愈下。所以当时有评论说,“剧运两个字,此间(成都)不用提,钱——‘票房’是真正支配着一切的上帝”。“现今的演剧已经是明目张胆的合股经商,有的是由一个有钱的人出来‘包班子’,出你多少万,有的是大家凑那么 10 万、20 万,得钱大家公分。除此之外,举凡一个戏上演之前必须过的‘难关’

① 华君:《坚持演剧的艺术水平》,《新华日报》1944 年 7 月 26 日。

② 黄玄:《锦城之夏——成都剧坛纪事》,《戏剧时代》创刊号,1943 年 11 月。

经手人,都要‘搭’几份干股,‘坐地分赃’。……此间今后,戏剧已经成为敛钱的工具,已经是公开的秘密”^①。许多著名剧人如陶金、章曼苹、施超、江村等纷纷离渝赴蓉打游击,施超、江村的死都直接和这种恶性竞争的商业演出有关。抗战的最后两年,剧坛上题材新颖,形式别致,人生体验较深又有现实针对性的作品越来越少,而《木兰从军》(赵清阁)、《雷锋塔》(卫聚贤)^②之类粗制滥造的所谓“历史剧”,以及《桃李春风》、《万世师表》之类鼓励气节的“优良剧本”倒是越来越多了。国民党以剧审、重税、限价等高压手段,再加上奖励诱导^③,双管齐下,在抗战的最后两年终于把话剧逼进了死胡同:或者迎合官方,或者遁入历史,或者媚俗。所以,1944年戏剧节(2月15日)《新华日报》发表社论,尖锐地指出“由于物价提高而观众逐渐限制于有钱有闲者的事实,后方剧运有脱离广大人民,游离于抗战现实,而渐次趋向于卑俗娱乐和高蹈自喜的倾向”。这“分明是一种歧途”,突破重围的办法是“抗战戏剧到人民中去!”^④

从表面上看,这两年抗战的题材并不比前两年少。如《桃李春风》、《杏花春雨江南》、《万世师表》等“与抗战有关”的剧作,其中的储南依、梅岭春、辛永年等表现了所谓气节的正面人物,其性格和作为显得过于理想化、空泛化,有意回避了尖锐复杂的社会矛盾。而《重庆屋檐下》(徐昌霖)、《春暖花开》(李庆华)、《否极泰来》(胡绍轩)之类千篇一律的光明尾巴,则更符合实际生活。当时即有评论说,“我们相信,在作家下笔的时候,这种明知的距离是早已存在的了,残酷的现实环境迫使我

① 杜晦:《蓉城小简——节录一个朋友的信》,《新华日报》1943年9月24日。

② 《雷锋塔》署名卫聚贤作。卫系某银行高级职员,爱好演剧,经朋友作伐,转请陈白尘捉刀代笔。陈两三天即草成该剧,送卫排演,其粗糙简陋可想而知。

③ 如胡绍轩(《铁砂》)、赵清阁(《三〇三》)等,都曾为参与教育部抗战剧本评奖,致函陈立夫,请其援手,但终因未能获奖而大不开心。见教育部档案,5~11982卷。

④ 社论:《抗战戏剧到人民中去》,(国民政府新定之戏剧节)《新华日报》1944年2月15日。

们现实主义的作家‘构造’出一些‘可能’，迫使我们作家拿出一些常识口号来装饰一个空虚的远景。”作者随即质问道，“谁使他们如此？谁使一个作家忍痛歪曲自己的感情与思想？”^①答案当然是国民党当局，虽然作者没有明说。1941年5月，国民党中宣部即通过中审会指示各剧审机构，规定：“今后戏剧应着重表现理想生活及扬善方面，同时对于成仁之故事，亦应避免，而应以成功之英雄事迹为剧本之材料，以增人民对本党主义之信心与抗战之意志”，凡“暴露社会罪恶”的剧本，则一律“不予通过”。“一般剧本作者应循此原则从事写作，必要时本部可设置奖金，征求优良剧本”^②。1942年9月国民党中宣部副部长，文化运动委员会主任张道藩发表《我们所需要的文艺政策》，提出“六不”、“五要”，重点是要求文艺创作不专写社会黑暗，不带悲观色彩。显然，后来的剧审、评奖，以及这些剧本入选“优良剧本”，都是依此行事的。国民党利用剧审和评奖这两手策略，缩小了话剧创作的题材范围，限制了作家的思考，直接导致了抗战最后两年大批剧作构思雷同，人物概念化的后果。

如果不去迎合官方，就只好选择媚俗。“剧团有时为演出成本，不得不迎合观众胃口”^③。其实，俗并不是什么坏事，在一定意义上说，俗意味着平民化，总比御用文艺好些。但是，俗可通而不能媚，媚即意味着失去自我而甘为奴才^④。媚俗也得通过剧审，故媚俗又常与迎合为伍，往往是“官”冕堂皇，其俗在骨，在标榜气节，表现抗战的华衣下，难免露出一脸的俗相来。

① 李慧：《我们要正视一切病态——表现在本雾季的一些不健康的倾向》，《新华日报》1944年5月29日。

② 国民党中宣部：《关于审查戏剧及电影剧本应注意取材与作风方面的意见》，《中国民国史档案资料汇编》，江苏古籍出版社1998年版，第5辑第2编·文化(2)第13页。

③ 记者：《剧人昨天纪念戏剧节希望解除一切困难——马彦祥历述戏剧界艰苦奋斗的情形》，《新华日报》1944年2月16日。

④ 史太正：《演剧上的所谓“迎合倾向”问题》，《新华日报》1944年8月7日。该文认为，迎合是必要的，不要与观众硬斗。关键是创作受限制，故应力争言论自由。新闻、评论的自由度比戏剧大，可见戏剧界自身也有责任。

典型者如陈铨的《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》、《金指环》、《无情女》之类间谍加色情,或猎奇加肉麻的戏,一演再演大行其道就不用说了,还有《重庆屋檐下》、《密支那风云》、《黄金潮》(皆徐昌霖)和从上海流入的改译剧《喜相逢》(李健吾)、《有凤来仪》(石华父)等,或者以对国民党的反动统治“小骂大帮忙”换取准演证,或者以浅薄庸俗的噱头、闹剧以及平剧、杂耍、戏中戏的穿插,博取观众之一笑。无怪乎陈白尘惊呼,“新的‘文明戏’行将临盆了!”^①陈白尘所谓“新的文明戏”并非单指创作取向或剧目选择,而是包括整个舞台艺术在内的。

打游击是混乱的艺术市场上生长起的一片杂草,到处疯长却不结果实。因为它没有演员,没有编剧,没有导演,没有剧务,没有道具和装置,没有确切的落脚点,也就没有根。一切都靠拼凑,排演很少,有时主演忙于其他演出不能到场而由别人代排,甚至未经排练就“场上见”了,所以根本谈不到艺术上的统一和完整。1943—44 剧季,杨村彬在成都组织打游击演出,先排《岳飞》一周,演了 3 天,即因为花柳病医生募捐问题,内外交困而停演。3 天后换演《清宫外史》(杨村彬),原班人马走掉一半,只好胡乱凑了几个人,无一次整排即开演。“上演三日,更动之角色,弄不清是怎么回事”,“连上下场时间,也莫明其妙”,做效果的更不知何处有锣鼓,敲起来让人糊涂,“后来把该剧在成都第一次演出时的剧务找来,才勉强开幕”^②。类似的粗制滥造情形在打游击演出中司空见惯,不足为怪,而像中艺那样正正经经地排戏演戏倒成反常了。

胸无大志,临时凑合的打游击演出,不可能创造出高水平的舞台艺术,而正规剧团却因主要演职员纷纷走穴降低了演剧水准。就像传染病毒一样,打游击迅速地侵蚀和瓦解着话剧健

^① 徐乘驯:《论大后方戏剧运动的危机》,《戏剧月报》第 1 卷第 5 期,1944 年 4 月。

^② 赵伦:《历史剧在成都》,《戏剧时代》第 1 卷第 2 期,1944 年 1 月。

康成长的机体,悄然改变着它的品质。我特别注意到当时有些评论常常把打游击和三十多年前的文明戏相提并论,譬如说到上述《清宫外史》的演出质量太差,原因之一就是演员缺乏“文明戏的经验”^①。由此可见,当时话剧的舞台艺术确实已经降到了近乎文明戏的水平,世人已经在用文明戏的标准打量它了。

国民党在大陆执政时期,中国话剧的发展轨迹形似一个马鞍,出现过两次高潮。一次在1935—37年间,国内政局趋缓,民族认同走强,国民经济有较大发展,城市文化繁荣,话剧的创作和演出都达到了战前的最高水平。另一次则出现在1941年中—43年中这个政局有所缓和,经济压迫未臻极点,战局也比较稳定的时段内。史称中国话剧的“黄金时代”。以后国统区经济严重恶化,政治压迫日深,话剧总体水平便迅速降到战前以下。当然,不排除以后仍有个别演出保持着相当的水准。但这已经是强弩之末,不成阵势了。如果把国民党的话剧政策看作是一条随时间延伸而升降变化(增强或减弱)的曲线,另一条先上升后衰落,逐步递减的曲线就是话剧的质量与品格。如图1:

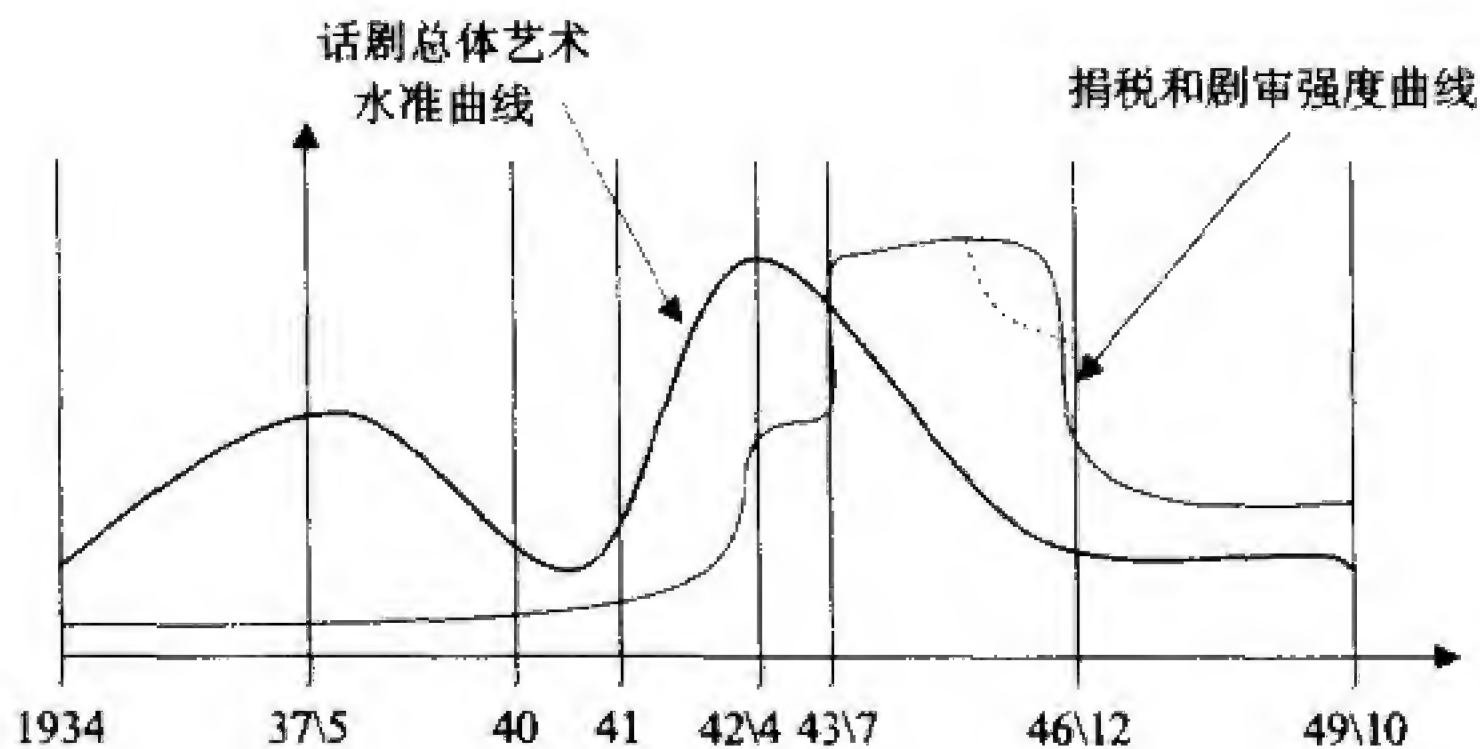


图 1

^① 赵伦:《历史剧在成都》,《戏剧时代》第1卷第2期,1944年1月。

从以上两条曲线的关联中,不难看出二者是负相关的。这一正一反正好说明:现代市民(公民)艺术的健康发展,需要国家权力的悉心呵护。

这里,我们应该说到潘子农的见解。因为他战前曾与曹剑平、卜少夫组织《开展》(1930年8月创刊)社,鼓吹“民族主义文艺”,在国民党内算得上是一个比较明白的批评家。他认为演剧职业化是资本主义市场经济的必然产物,经济欠发达和市场不规范,会把话剧引向邪路。这是他比其他国民党人聪明的地方。但是,他把话剧品质全面退化的原因,主要归之于演剧的职业化却不符合事实。因为职业化演剧是一柄双刃剑,既能使戏剧滑入媚俗,也能使戏剧走向通俗。如果没有演剧职业化运动的推动,中国话剧的两度创作和演出高潮将是不可思议也无法解释的。当然,演剧质量下降问题,也不可能像潘子农所说的那样,靠着“严格按商业原则来健全职业剧团的组织,……提高我们的商品价格,争取合法权利”^①就能最终解决。至于他表示,对那些与抗战无关的剧本,“我们是彻头彻尾地同意中央图书杂志审查委员会的主张,应该予以严格的制止”^②,则又是完全站在国民党的政治立场上说话了。因为,抗战后期的创作繁荣正是从破除“抗战八股”,面向普通市民生活开始的。而国民党倒是常常以“抗战”为名,随意刁难作家,封杀剧作,《雷雨》、《风雪夜归人》等大批优秀剧作即曾因“非抗战时期所需要”被禁演过。国民党确实在抗战,但更希望通过包办抗战,排斥异己,强制认同,这也正是张道藩等狂捧《野玫瑰》而大骂《屈原》的根本原因。

真正应该对抗战后期话剧品质退化负责的是国民党的话

① 潘子农:《职业化演剧的危险倾向》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

② 潘子农:《剧作题材之再商榷》,《戏剧月报》第1卷第5期,1944年4月。

剧政策。作为一种舶来的艺术样式,话剧需要跟中国本土的政治、经济、社会、文化条件反复碰撞磨合,逐步化解移植与生成、教化与娱乐、主体建设与市场培育等一系列与生俱来的矛盾,才能成为新兴的现代民族艺术。而国民党推行的话剧政策非但无助于问题的合理解决,反而肆意激化和扩大了这些矛盾。正是国民党的话剧政策与中国话剧发展的客观规律之间的张力造成了这种历史的大倒退。一端的败坏同时意味着另一端的瓦解,结果只能是两败俱伤。国民党非但没有达到党化话剧的目的,反而将其逼上了更加庸俗化的道路。实践充分证明了国民党话剧政策的失败,这也许是大大出乎他们的意料之外的。

创建话剧演剧的“中国学派”^{*}

——论 20 世纪 50 至 60 年代的“话剧民族化”探索

胡星亮

一

20 世纪 50 年代后期至 60 年代初期中国话剧借鉴戏曲的民族化探索,其成就,主要体现在舞台实践中,尤其是《虎符》、《茶馆》、《蔡文姬》、《红色风暴》、《红旗谱》、《激流勇进》等剧的演出,更见创新和光彩。而在剧本创作方面,尽管也有《茶馆》、《关汉卿》等优秀剧作出现,但是从剧坛总体来看,却没能形成那种令人激动的探索阵势。

中国话剧舞台艺术的创建有一个发展过程:它从早先文明戏的简单粗糙的化妆演讲式,到 20 世纪 20 至 30 年代的任凭饱满的真实情感自然爆发的“情感演剧”,和模仿西方电影、尤其是好莱坞电影外形表演的“模拟演技”,到 20 世纪 40 年代学习斯坦尼体系“重体验”的真实表演,等等,其演剧水平和舞台创造在逐渐提高和完善。同时,在这个过程当中,也可以清晰地

^{*} 基金项目:国家“985 工程”“汉语言文学与民族认同”哲学社会科学创新基地。

看到话剧演剧与民族戏曲传统关系的变化:从“五四”时期话剧与戏曲的激烈碰撞,到1925年前后南国社促使二者携手的初步尝试,从20世纪30年代左翼戏剧大众化的走向“旧形式”的艺术自觉,熊佛西等人的河北定县“农民话剧”借鉴民间戏剧的艺术创造,到20世纪40年代戏剧“民族形式”论争中话剧舞台借鉴戏曲艺术的积极探索,等等,融合民族戏曲传统的演剧创造已经成为中国话剧舞台艺术的发展趋势。

那么,就话剧舞台艺术学习戏曲的民族化创造来看,20世纪50年代后期至60年代初期的这次实践,它与以前的探索又有什么不同呢?这个不同主要是:以前,大都是为了克服话剧与中国民众、中国现实的隔膜而去寻求新的发展;而这一次,更多地却是因为外国戏剧家对中国话剧艺术严厉批评的“棒喝”而震惊、反思和探寻新路。

1956年春,新中国举办首届全国话剧会演,并邀请当时的苏联、罗马尼亚、阿尔巴尼亚、南斯拉夫等12个社会主义国家的戏剧家代表前来观看。外国同行在热情肯定中国话剧成就的同时,也尖锐地指出了中国话剧发展的不足。以舞台演剧而论,他们认为中国话剧的导表演艺术在苏联戏剧专家的指导下已经达到“相当高的水平”,但是在某种程度上,他们说,却也因此失去了自己的“民族性和固有传统”。德国戏剧家豪塞直率陈言:“我认为你们在话剧中主要的问题,是把所学到的技术怎样结合自己民族特点和固有传统,这要靠你们自己努力,苏联专家是无能为力的。”^①同时,这些戏剧家还告诉中国同行:中国戏曲的西传对欧洲戏剧家影响极大,很多人都在学习、借鉴,以探索新的戏剧艺术。因此,他们希望中国戏剧家能在话剧艺术与戏曲艺术之间架起一座“金的桥梁”;就是演出外国戏剧,他

^① 参见《十二国戏剧家对中国话剧和戏曲艺术的一些反映和意见》,《外国戏剧家谈中国戏剧艺术》,中国人民对外文化协会、对外文化联络局1956年编印。

们也希望中国戏剧家能用自己特有的解释、风格和表现方法，把它们在舞台上呈现出来。

外国同行的批评引起中国戏剧家的沉重反思。反思着重是两点：一是对斯坦尼体系，二是对民族戏曲传统。

“体系”是斯坦尼在继承前人遗产基础上的杰出创造，“体系”的学习确实提高和丰富了中国话剧的舞台艺术，这些都是应该充分肯定的。但是，在学习“体系”的实践中出现的某些问题，诸如片面地追求生活的真实而相对忽视了艺术的真实，片面强调内心体验而相对忽略了外部技巧的训练和舞台的外形体现，等等，它们至少说明中国戏剧家，第一，学习“体系”还不够透彻；第二，生搬硬套“体系”，而没能结合中国话剧艺术实践去借鉴和发展它；第三，还没弄明白学习“体系”主要是为什么，是移植“体系”还是激发新的戏剧创造？正是外国同行的尖锐批评才使中国戏剧家比较清醒地认识到，学习斯坦尼体系，最重要的是要“把它化成自己的东西，并逐步建立自己的体系，而不要教条主义地硬搬”^①。

那么，中国话剧如何才能创建自己的演剧体系呢？中国戏剧家还是到“体系”中去汲取经验。斯坦尼之所以能够创建“体系”，是因为他把俄国戏剧的演剧传统、欧洲戏剧的舞台艺术等和他自己的舞台实践很好地综合起来，像他说的“在沙里淘出许多金子”，经过科学的整理将其上升到了理论的高度。因此，田汉说学习斯坦尼，“一方面我们要学习他的导演理论，一方面也要学习他的工作方法，通过我们的文献，通过我们留下来的各种艺术的宝藏，通过我们现在的表演艺术家，要去综合，要做科学的整理工作，要把这些东西同样提高到艺术高度、理论高度，成立我们自己的表演理论体系”^②。田汉在这里所说的我

① 田汉：《中国话剧艺术发展的径路和展望》，《戏剧论丛》1957年第2辑。

② 田汉：《在中国戏剧家协会上海分会成立大会上的讲话》，《田汉全集》第16卷，花山文艺出版社2001年版，第49页。

们自己的“艺术的宝藏”，主要指民族戏曲的演剧传统。

由此，在中国话剧演剧传统的基础上借鉴民族戏曲的演剧艺术，进而强调“我们要有中国的导演学派、表演学派，使话剧更完美地表现我们民族的感情、民族的气派”^①，也就成为这时期中国话剧舞台艺术民族化探索的主要途径。

于是便顺理成章地，话剧舞台出现了学习戏曲的热潮。首先，是学习戏曲以加强演员的基本训练，力求在读词、手势、眼神、身段、步法等方面都有丰富的艺术表现力；其次，是在此基础上展开舞台演剧借鉴戏曲的实践。焦菊隐导演《虎符》（1956）的初试锋芒使大家认识到话剧接受戏曲传统的可能性和必要性，而《茶馆》（1958）和《蔡文姬》（1959）演出的成功，标志着中国话剧借鉴戏曲在舞台实践中的成熟，更是在人们面前展示了话剧学习戏曲的灿烂前景；其后，金山导演《红色风暴》（1958）、欧阳予倩导演《桃花扇》（1959）、蔡松龄导演《红旗谱》（1959）、朱端钧导演《关汉卿》（1959）、黄佐临导演《激流勇进》（1963），以及吴雪导演《降龙伏虎》（1959），等等，都在这方面有成功或较为成功的努力。此外，在《东进序曲》、《槐树庄》、《赫哲人的婚礼》等剧的演出中，也有程度不同的积极探索。

二

1956年的话剧会演，外国同行称赞中国话剧导演的，是他们有精确的观察力、丰富的想象力、优良的舞台空间技巧、正确的结构感和娴熟的场面调度能力；而对中国话剧导演的批评，则主要有两点：一是不大考虑怎样使整个演出具有完整的形象构思，而过多地关心使舞台上的一切“像生活里一样”；二是导演“不能使演员充分发挥表演技能和创造人物性格”，尤其是

^① 焦菊隐：《谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题》，《焦菊隐文集》第4卷，文化艺术出版社1988年版，第13页。

“导演在处理人物时,有时片面理解了斯坦尼斯拉夫斯基体系,只强调内心体验,缺少适当的外形动作表现,所以观众无法理解角色的内心世界”^①。

外国同行的批评引起中国话剧导演的深沉思索。他们认为,这其中当然存在着戏剧家对“话剧”含义的误解等情形;但值得注意的是,学“体系”而片面地强调舞台演剧的“这就是生活”、“我就是他(角色)”等等,也在某种程度上束缚了戏剧家舞台创造的手脚。而在这里,戏曲演剧独特的舞台创造又确实能够提供较好的艺术借鉴。

话剧导演借鉴戏曲的舞台演剧,它所涉及的内容当然是多方面的,不过最重要的,戏剧家在实践中深切地感受到,还是学习戏曲对人物的表演和刻画,要让观众能在舞台上看到演员精彩的艺术创造,要让剧作的主题思想渗透在演员的形象创造中。这样,从话剧导演艺术来看,其演剧观念就必须作相应的变革:第一,对演员,导演要确认“这是舞台”、“这是演戏”,要让演员明白这是在舞台上演戏给观众看;第二,对观众,导演要突破“第四堵墙”、“我演你看”等观念,要把观众纳入到舞台演剧中来,使“欣赏者与创造者共同创造”。这就是说,话剧舞台借鉴戏曲演剧,它要突出表演、重视观众,要在演员与观众的共同创造中把演员的表演放在舞台的中心地位。正是在这个意义上,焦菊隐认为导演艺术最重要的,是要“在舞台这种画布上,画出动人心魄的人物来”^②。

从“这是生活”到“这是舞台”,从在“第四堵墙”内“当众孤独”到“这是演戏”,从“我演你看”到“欣赏者与创造者共同创造”,可以看出,在民族戏曲演剧传统的影响下,中国话剧的演剧观念在发生变革。

^① 参见《十二国戏剧家对中国话剧和戏曲艺术的一些反映和意见》,《外国戏剧家谈中国戏剧艺术》,中国人民对外文化协会、对外文化联络局1956年编印。

^② 焦菊隐:《导演·作家·作品》,《戏剧报》1962年第5期。

如果说舞台是“画布”，演员的表演是画中的“人物”，则导演就是“画家”。那么，导演应该如何涂抹，才能“在舞台这种画布上，画出动人心魄的人物来”呢？戏剧家在借鉴戏曲演剧的实践中认识到，最重要的，是把演员的表演置于舞台创造的中心，是让演员用行动去“画”出人物、演出形象。

导演的创造主要是从作家的剧本中挖掘出人物丰富而复杂的思想活动，并把它们组织成具有“语言性的行动”以体现剧本中的“行动性的语言”，这在中外戏剧舞台上都是相同的；但是比较而言，中国戏曲演剧又有它的特点。戏曲演剧不仅外在形象的刻画轮廓鲜明，而且人物的内心思想情感，不像西方话剧大都是通过独白或旁白等，它也主要是用形体动作来表现的。这就是人们常说的戏曲演剧的“思想感情形象化”：它“从台词里挖掘形体动作和舞台行动，用生活细节和浓郁感情来丰富舞台生活和人物形象，因而使剧本一经演出，就焕发光彩，这是中国学派表演艺术的惊人的创造”^①。这时期中国话剧的演剧探索，也在借鉴戏曲这种独特的创造。《红旗谱》第一场“护钟辩理”中有场戏，写农民朱老巩与地主冯兰池为砸钟卖铜事而尖锐冲突，它在剧本中只有简单的几句对话——冯兰池走近朱老巩挑衅地说：“谁敢阻拦砸钟卖铜，谁就把全锁井镇的赋税银子拿出来！说吧！谁敢！”朱老巩挺身而出：“我朱老巩就敢！”在舞台演出中，导演蔡松龄让饰演冯兰池的演员左手提衣襟、右手托鸟笼快步上场，霎时间场上鸦雀无声；接着，冯挺胸昂颈、凶神恶煞地向朱挑衅。而面对冯兰池极端蛮横的质问，导演让饰演朱老巩的鲁速先是激愤地扒下长衫，猛地一提腿，长长的发辫像黄龙缠腰般地自己绕在脖子上；接着他向前跨两步，拍拍胸，死力地抓住冯兰池的手腕，理直气壮地与冯相对。

^① 焦菊隐：《〈武则天〉导演杂记》，《焦菊隐文集》第4卷，文化艺术出版社1988年版，第106页。

这里,导演就从台词里挖掘出了冯的霸道嚣张和朱的英勇豪迈,并以形体动作和舞台行动将其“形象化”。

用形体动作和舞台行动去“画”人物,它既可以像“护钟辩理”这样比较写实,也可以写意乃至夸张。戏曲的这种舞台创造更多注重的是艺术真实而非生活真实。焦菊隐称之为“内在的真实”、“诗意的真实”,它主要表现的是人物思想情感的真实。因此,戏曲演剧不仅强调要用形体动作去表现人物的心理活动,而且,凡是与揭示剧作主题和人物内心世界有关的地方,还要求挖得深、演得足,不放过任何重要的细微末节。这就是戏曲的“有话则长”。《蔡文姬》第二幕中“文姬告别”这场戏,在剧本里只有短短几行相互祝福的台词,人物内心的情感波动在生活中也只是瞬间的事,然而焦菊隐的舞台创造,却从中挖掘出了丰富的形体动作和舞台行动,并把这瞬间发生的情感波动的细致过程在舞台上形象地、浓墨重彩地予以长时间的渲染,将文姬抛夫别子、肝肠搅刺的内心痛苦表现得极为细腻、极为浓烈!相反地,凡是与刻画人物的思想情感和揭示主题无关者,该简就简,不追求所谓“真实”。此即戏曲演剧的“无话则短”。还是以焦菊隐导演《蔡文姬》为例。文姬在告别众人后踏上漫长的归程,这里因为与刻画人物和揭示主题较少关联,焦菊隐就处理得极为简练:随着后台“愁为子呵日无光辉……一步一远呵足难移……”的伴唱声,文姬从舞台中线后部慢慢地向前走动,两边大幕也随着音乐而缓缓拉近。这种有话则长、无话则短,从某种意义上,它可以说是导演在深层次的心理时空中,对“从台词里挖掘形体动作和舞台行动”的“拉长”或者“浓缩”。

戏曲中的“长”与“短”、“多”与“少”等,从来都是围绕着刻画人物的精神世界而安排的。而这种“有话则长、无话则短”的艺术创造,又融合了传统戏曲以“形”传“神”的审美精神,在舞台上产生了鲜明的节奏性。节奏是戏曲舞台生命力的波动,而它又有外在和内在的区别。在开始探索时,焦菊隐等戏剧家针

对当时话剧舞台上严重存在的“温”和“拖”等弊端,尝试使用京剧锣鼓这种外在强制的办法迫使演员的表演具有节奏感,让演员懂得节奏对演剧的重要性;当然,焦菊隐等戏剧家懂得内在的节奏更是戏剧的灵魂。他们舞台创造中的人物思想活动和感情发展的内在律动,和场次安排、场面调度既脉络清楚又起伏变化等所体现的节奏性便是,但更为重要的,还是“有话则长、无话则短”的舞台创造所形成的戏剧节奏。它既充溢着戏剧家的主观情意(“写其大意”地从“史识”中提炼出“史诗”),而又挖掘出审美对象的本质特征(剔析出事物非本质的东西而深入其“内在的真实”);它不仅从人物的台词里挖掘出形体动作和舞台行动,而且将它们纳入到导演的舞台整体构思中,并赋予其生命和灵魂。

就是这样,话剧舞台借鉴戏曲演剧,戏剧家以“从台词里挖掘形体动作和舞台行动”作为线条,用“有话则长、无话则短”等笔法去“画”人物,而又以“节奏”将舞台上的各种形象连接成完整的、生动的画面,创造性地在舞台这块画布上“画出动人心魄的人物来”,同时也赋予话剧的舞台创造以鲜明的节奏感和浓郁的音乐性。

三

1956年话剧会演中暴露出来的表演问题,尽管也存在着形式主义与概念化,形象的外在表现缺乏内心活动的依据而使得外形与内心分离等现象,但是主要的,还是苏联戏剧专家古里叶夫所批评的,是有真实的生活细节但却缺少真实的舞台形象的创造,有“深刻而完整的角色内心生活的内容”,但却没能“通过情绪饱满的、富于感染力的鲜明的形式把它表达出来”^①。这

^① 格·尼·古里叶夫:《友人所见——中国话剧艺术发展中的若干问题》,《戏剧论丛》1958年第3期。

其中,战争环境中成长起来的中国话剧缺少严格的艺术训练当然是重要的原因;但是,戏剧家在反思和探索中认识到,“体系热”却没有真正地理解斯坦尼体系,以为要求忠于生活便是把琐碎的生活搬上舞台,要求内在的体验便是削弱甚至取消外部动作,或认为体系只关心内容而形式可以自行产生,等等,也使其理解的东西没能通过相应的外形技巧体现出来,舞台演出缺乏鲜明的表现力和情感的激动力量。

那么,话剧表演如何才能做到既真而又有表现力呢?外国同行对中国戏曲既重视内心情感的真挚体验、又讲究外部形体的完美体现,尤其是戏曲通过程式把人物的内心情感细腻、真实地表现出来的演技的高度称赞,使中国戏剧家认识到:“我国的戏曲艺术特别丰富,使我们有条件为话剧演出创造各种各样的表演方法,使它在世界舞台上开放出鲜艳的花朵来。”^①他们希冀以民族戏曲的丰富营养去激活中国话剧表演的魅力与风采。

就演员而论,话剧演剧借鉴戏曲,重要的又是什么呢?戏剧家在实践中认识到,最重要的,是要明确“戏是演给观众看的”。观众进剧院,他们要看的是“戏”;那么演员的舞台创造,就是通过身段技术和台词技术,把戏“演”给观众看。“戏是演给观众看的”,这里的舞台表演就至少包含着这样两层内涵:第一,是要明确在体验与体现的关系中,深刻的内心体验是基础,但观众要看的是“戏”,其直观的、具体的舞台创造就是鲜明的外形体现;第二,是要明确在演员与观众的关系中,演员不再是“第四堵墙”内的“当众孤独”,戏要“演”给观众看,表演就要给观众以想象、回味的余地,吸引观众参与演员的舞台创造。

而演员又怎样才能“演”出真实而又鲜明的人物形象来呢?

^① 焦菊隐:《让话剧丰富多彩起来》,《焦菊隐文集》第3卷,文化艺术出版社1988年版,第405页。

在这方面,戏曲演剧有两点是非常强调的:“从突出人物讲,传统戏曲是非常注重揭示人物的内心世界的。它主要是通过许多细节和行为来展现人物的思想活动。它善于用粗线条的动作勾画人物性格的轮廓,用细线条的动作描绘人物的思想活动。”^①而无论是“粗线条勾画”或“细线条描绘”,戏曲都强调人物的性格情感要通过精练的外形动作更生动、更优美地表现出来。戏剧家在实践中认识到,这些,也正是话剧表演应该注重和借鉴的地方。

话剧表演学习戏曲的“粗线条勾勒”,主要是借鉴戏曲的某些程式而使其具有鲜明的外在形象。程式是戏曲表演的基本技术,虽然其本身并不是艺术,但是,当演员经过生活的分析与体验去运用程式时,舞台表演则形象鲜明、节奏感强,有着极为丰富的艺术表现力。当然,戏剧家在探索中认识到,话剧表演借鉴戏曲程式不能为程式而程式,最重要的,是要学习戏曲如何在程式的运用中游刃有余地去表演角色的性格与情感。金山饰演施洋大律师(《红色风暴》),就吸取戏曲亮相、撩袍、抖袖、摔袖、转身、甩发等身段动作,以高度的提炼、强烈的夸张和鲜明的节奏,在舞台上塑造了怒吼的“醒狮”的生动形象。当然,话剧演剧与戏曲演剧在审美上毕竟有区别,话剧演员要认真掌握戏曲的身段、舞蹈、刀枪把子等表演程式,更需要结合话剧的特点去“化用”戏曲程式以表现人物的性格情感。在这方面,焦菊隐导演更多写实性的《茶馆》但却不露痕迹地揉入了戏曲的表演程式,确实令人赞叹。例如,为了使人物登场就能引起观众的注意,焦菊隐指导演员化用亮相等戏曲程式,让演员以身段动作的塑型将人物的思想和性格鲜明形象地表现出来。吃洋饭而显威风的天主教徒马五爷,他在听到教堂钟声时立刻停下、摘去礼帽,虔诚地在胸前划个十字,这个“亮相”使茶馆四

^① 焦菊隐:《略论话剧的民族形式和民族风格》,《戏剧研究》1959年第3辑。

座震惊,而其身份、地位与奴性也就被生动地勾画了出来。

所谓“细线条描绘”,就是以简练精确、细致入微的形体动作去表现人物的思想感情和心理活动。这是传统戏曲表演的精髓,戏剧家在实践中感到,这也是话剧以自己的特性去把握戏曲表演审美精神的最主要的形式。因为它更能以话剧艺术的“形”去体现戏曲艺术的“神”。以蔡文姬的形象表演为例。焦菊隐既要求演员在舞台上以“水袖”、“亮相”等程式泼墨似地勾勒其性格轮廓(四幕二场蔡文姬为董祀被人诬为“行为不端”和“私通外人”鸣不平,就是通过她在曹操面前抖袖、甩袖等程式表演,以表现其不服、委屈和激愤、抗议的内心情感的),同时,更要求演员通过简练鲜明、准确合理的形体动作和微妙的面部表情动作的组合来刻画其内心活动。文姬在剧中的首次出场就深陷在汉使来迎接她的“哀乐两均”、“去住两情难具陈”的极端痛苦的矛盾心境中。郭沫若是以《胡笳十八拍》来表达她此时的心境的,而这种心境在舞台上又如何使其形象地体现出来呢?朱琳在焦菊隐的指导下是这样表演的:左手背于身后,右手置于额侧,头微低,从舞台深处的帷幕里踱着较宽大的步子缓慢地走上,刚走到舞台中部,忽闻南归雁群的鸣叫。她蓦然回首,用比青衣略宽的步子绕个小弧形,急步跑到舞台左前方,站定后极目远望南归(那是文姬的故土)的雁群,目光随着雁群的方向缓缓移动,接着吟诵出《胡笳十八拍》“东风应律呵暖气多……”的诗句。这些富有语言性的形体动作就像“无声的台词”,细致入微地“说”出了人物性格和心理活动,既美又富于艺术表现力。

戏曲念白的口齿清楚、音色多样,感情充沛、韵调铿锵,及其所体现出的节奏感和音乐性,也是这时期话剧表演学习戏曲的重要方面,以矫正话剧舞台既念不响又念不美的不足。《蔡文姬》以近似朗读的声调去处理台词,使得演出气势磅礴,充满诗情画意,《红色风暴》借鉴“麒派”演剧抑扬有致、顿挫分明、节

奏铿锵的说白艺术,去表达施洋火山爆发似的满腔悲愤,《红旗谱》以评书似的语言结构和节奏讲述传奇般的故事,使得长段独白变成有声有色的表演,等等,在台词处理上借鉴戏曲和其他传统的说唱艺术,都富于舞台表现力和语言形象的光彩。

就是这样,借鉴戏曲的“亮相”等粗线条的动作去勾勒人物形象的轮廓,通过简练精确的形体动作的组合去表现人物的思想活动,以及学习戏曲精美的台词技术去表情达意,等等,这些演剧在话剧舞台上塑造出了鲜明生动、充满艺术魅力的人物形象。

四

自20世纪初以来,围绕着话剧是否需要、是否能够学习戏曲,和话剧如何学习戏曲等问题,中国戏剧界进行了激烈论争和艰难的探索。这其中,理论认识从“国剧运动”派开始就有深刻的阐述,剧本创作则在田汉、曹禺、夏衍、郭沫若、老舍等的探索中取得了丰硕成果;而20世纪50至60年代的这次探索在舞台实践中的突破,并从观念上进一步拓展了人们对话剧的艺术审美、对话剧与戏曲关系的认识,这对于中国话剧的民族化有着重要的意义。

但是另一方面,也应该看到,处于整个社会封闭状态中的这次探索,它在有关戏剧发展的根本问题上又存在着严重的弊端。其突出表现,一是它从一个极端(“体系热”)走向另一个极端(“戏曲热”),从矫正“体系热”中出现的不足,走向实际上是以戏曲去否定和取代“体系”;二是探索中有人提出“方向”说,认为《虎符》等剧学习戏曲的探索,是今后中国话剧舞台艺术民族化的发展“方向”,甚至有人从这个“方向”出发,认为今后中国话剧的发展,就是用戏曲的形式去表现现代生活。

上述弊端在戏剧界造成极大的混乱,似乎话剧必须向传统戏曲学习才算是民族化。在这种情形下,就有人认为《枯木逢

春》、《上海屋檐下》等剧作及其演出算不得是民族化，而《虎符》、《红色风暴》等剧探索中运用的锣鼓、程式等，就被盲目地模仿，并充斥在几乎所有的学习戏曲的话剧演出中。也正是在这种观念的影响下，话剧舞台民族化的探索又出现两种偏向：第一，是不管什么题材和风格的话剧，把它搬上舞台都要学习戏曲的艺术表现，似乎不如此就没有中国作风和中国气派；第二，是认为民族化只是形式问题，而又把形式问题简单地看作只是学习戏曲的身段动作，热衷于把戏曲的一招一式生硬地搬到话剧中去。

中国话剧演剧是否只有学习戏曲才算是民族化？“戏曲化”和“方向”说的误导，使得严肃的戏剧家充满焦虑。大多数戏剧家不赞同“方向”说和“戏曲化”，认为这种提法只会鼓励大家朝着一种做法去学习甚至去模仿，这是违背艺术创造特性和艺术发展规律的。应该说，运用斯坦尼体系和借鉴民族戏曲都能创造出民族化的演剧，问题是不同的剧本要有不同的舞台处理。像《上海屋檐下》、《枯木逢春》等以细腻的生活描写见长的散文式剧作，就需要“体系”写实的舞台表现；而像《屈原》、《红色风暴》等以情感波澜的抒发贯穿的诗意剧作，就比较适宜借鉴戏曲的舞台创造。因此，肯定《蔡文姬》、《红色风暴》等剧探索的成功，并不意味着这就是要否定过去的一切，也不意味着话剧舞台民族化这是唯一的途径。进一步，戏剧家在实践中认识到，即如戏曲演剧的舞台形式和风格是丰富多样的，话剧学习戏曲也应该有多种探索和多样的创造，不能认为《虎符》或者《红色风暴》就是话剧学习戏曲的最好的方法，而又把它们作为另一种意义的“方向”。否则，探索就会走向千篇一律，而使其丧失艺术的活力和创造的精神。

当然，这次实践主要是探索话剧演剧学习民族戏曲传统。那么，话剧演剧又应当如何学习戏曲呢？是注重演剧的一招一式，还是强调审美的创造原则？当时，那种把戏曲的表演程式

随便地、不加选择地往话剧里一搬就算是接受传统的看法和做法,在探索中相当普遍;而针锋相对地指出学习戏曲不能生搬硬套,也不在借鉴其一招一式,重要的是把握戏曲的美学精神和创造原则的批评,也最为尖锐。这一点,就连当时在中国的苏联戏剧专家古里叶夫也看到了问题的严重性,而在其论文《友人所见》中指出:“我觉得,应当学习的是创造方法,而不是个别的手法,是创造原则,而不是抄袭现成的形式。”确实,盲目地搬用“四功五法”等戏曲的形式和手法,不仅破坏了话剧的舞台艺术形式,它还导致出现了演剧的舞台性充分但戏剧性发掘不够而有某种程度的形式主义倾向,脱离生活与情感的体验而使外形动作显得虚假别扭,以及舞台演剧的写实成分与写意风格不协调而影响舞台的真实感等问题。

话剧在“招式”上学习戏曲是可以的。话剧舞台上的动作、表情、声音、语调、节奏等应有生活的真实感,但太真实、自然,又会沉闷、不美、不耐看。丰富的内容应该有更具有表现力的形式。戏曲表演的鲜明性、准确性、生动性,舞台动作的节奏感和造型感,以及语言丰富的动作性和音乐性,都是值得借鉴的。但是,就像著名演员朱琳在实践中深切感受到的:戏曲演剧“给我印象最深的还不是那些优美的身段和悦耳的唱腔,而是透过每一个水袖的动作、每一个眼神、每一个姿态而透露出来的每个人物复杂的思想感情、性格特征”^①。因此,话剧学习戏曲演剧不能为“招式”而学“招式”,而是要把握戏曲运用这些“招式”去如何突出人物、创造艺术真实的审美精神和创造原则,将人物在特定情境中的精神活动更鲜明地、更优美地表现出来。同时,又像朱琳在这篇文章中所说的,“戏曲的充满舞台魅力和极富于表现力的程式都是有着充分内在体验作根据的”,因此话剧演剧借鉴戏曲,外形动作的准确性和运用自如等当然都是重

^① 朱琳:《戏曲表演在话剧中的消化和运用初探》,《戏剧报》1959年第12期。

要的,然而首先必须做到的,还是它要有“充实的内心体验”。这就是说,话剧演剧学习戏曲又切忌“招式”的生搬硬套,也不能将它作为形象创造的出发点,而应该将它看作是角色对现实深刻体验的结果的舞台再创造。只有这样,才能将戏曲的精髓变成话剧舞台艺术的骨肉,才能使话剧的舞台创造更具艺术魅力。

在话剧演剧学习戏曲的热潮中之所以会出现盲目照搬的现象,是少数戏剧家不懂得艺术借鉴的基本原则:保持特色,重在创造。话剧学习戏曲,只是话剧发展、丰富自己的手段而不是目的,目的是使话剧能创造出更好的、更为人们喜闻乐见的民族气派和民族风格,而从艺术审美来说,它还必须保持话剧的特性和形式。因此,更多的戏剧家在实践中逐渐体会到话剧学习戏曲要善于“化”的重要性。这里的“化”主要有两层内涵:一是话剧借鉴戏曲传统,必须从表现现代社会和现代中国人的思想情感出发,去批判地吸取、发展地运用;二是要根据话剧的特点和规律去“化”戏曲。话剧借鉴戏曲传统,不等于以戏曲的规律来发展话剧,更不是要取消和抹煞话剧的特性,以戏曲的形式去替代话剧固有的和特有的形式。很多戏剧家都谈到,话剧与戏曲作为不同的戏剧样式,它们可以相互借鉴、相互渗透,但是不能生吞活剥地模仿,更不能彼此代替。因此,话剧学习戏曲应该从话剧本身的特点出发去创造性地转化,使它“化”为话剧的东西以加强和丰富话剧的艺术表现力。

新时期以来,中国话剧借鉴戏曲的艺术探索方兴未艾,话剧如何借鉴戏曲艺术也遭遇诸多挫折和困惑。也许,20世纪50至60年代的“话剧民族化”探索,能给人们提供某些值得深思的艺术启迪。

老舍和田汉：1957—1958 年的戏剧使命

胡星亮

老舍的《龙须沟》、《茶馆》和田汉的《关汉卿》等剧作在 20 世纪 50 年代中国剧坛的出现，可以说是个“异数”。这些戏剧的艺术创造，显而易见，它们主要的并非是当时在中国影响巨大的苏联社会主义现实主义的产物，而是有着另外的“影响源”。

这个“影响源”，主要就是包括俄国戏剧在内的西方近现代批判现实主义戏剧。契诃夫、高尔基、易卜生、果戈理、萧伯纳以及席勒等，这些深刻地影响了中国“五四”戏剧发展的戏剧家及其剧作，在 20 世纪 50 年代，又被老舍、田汉等中国戏剧家所关注和借鉴。因此，从某种意义上说，《茶馆》、《关汉卿》等剧作又是“五四”戏剧传统的赓续。

—

老舍 1950 年写《龙须沟》，自然可以看作是其《骆驼祥子》、《归去来兮》等早年批判现实主义小说和戏剧创作的延续；然而，在 1956 年前的《春华秋实》、《青年突击队》和 1958 年后的《红大院》、《女店员》等“写政策”、“赶任务”的剧作之间，老舍又

为何能在1957年创作出朴实深刻、堪称经典的《茶馆》？同样地，1958年下半年写《十三陵水库畅想曲》，而首开当时中国剧坛空洞、浮夸、虚假的“畅想风”的田汉，为什么1958年初却创作了深沉厚重、撼人心魄的《关汉卿》？

《茶馆》、《关汉卿》等剧作出现在1957年和1958年上半年，并非偶然。它们是“难忘的1956年”，在当代中国剧坛留下的深刻印痕。不过，仔细辨析就不难发现，同样是沐浴着1956年的文艺春风，与杨履方、岳野、海默等青年戏剧家更多地受到当时苏联戏剧的影响，而在“写真实”的感召下创作了积极干预生活的《布谷鸟又叫了》、《同甘共苦》、《洞箫横吹》等剧作不同，老舍、田汉等老一辈戏剧家由于人生经历和文学修养等因素，其《茶馆》、《关汉卿》等创作，则主要是从西方近现代戏剧、尤其是批判现实主义戏剧中获得借鉴。那么，“难忘的1956年”又是如何打破当时中国剧坛左倾教条的藩篱，而面向西方批判现实主义取精用宏，而呼唤“五四”戏剧传统的魂兮归来的呢？

这里，至少有三个方面是必须提及的。第一，是苏联“解冻”思潮和“双百”方针解放了戏剧家的思想，使其敢于冲破左倾教条的清规戒律而进行艺术创造。由此，戏剧家批评了早先强调戏剧创作必须“写政策”、“赶任务”而导致公式化、概念化和行政干预对创作的妨碍，认为“每个作家都应当写他所喜欢的并且能够掌握的事物——人物、生活和主题，作家应享有完全的自由，选择他所愿写的东西”，并且“还应当鼓励每个作家发扬自己的风格”，鼓励“文学创作上的不同流派”^①。写人民内部矛盾、写讽刺剧、写悲剧等长期以来禁锢戏剧创作的问题被提出，戏剧风格样式的创造也受到重视。第二，是对“社会主义现实主义”的反思。新中国戏剧借鉴苏联的“社会主义现实主义”是必要的，但是，如果把它看作“唯一”而排斥其他，则又是

^① 老舍：《自由和作家》，《人民中国》（英文版）1957年第1期。

左倾教条。20世纪50年代中期苏联对这个问题的反思也影响到中国文艺界。其中最突出的,就像周扬所说的,“比如对批判的现实主义,现在已经承认它同社会主义现实主义是朋友,而在过去就不是这样讲的”^①。因而,中国戏剧在借鉴苏联社会主义现实主义的同时,又开始向西方近现代戏剧、尤其是批判现实主义戏剧学习。第三,是“五四”戏剧传统重新得到肯定。这是与第二点相联系的。当20世纪50年代初期整个中国戏剧倒向苏联时,更多地借鉴西方近现代批判现实主义的中国现代戏剧的“五四”传统,也就被忽视、乃至遭到批评。因此,尽管1953年底全国第二次文代会提出“五四”新文艺的继承问题,但是,因为在创作原则和创作方法上仍是把社会主义现实主义当作“唯一”,这个问题也就不可能根本解决。1956年的反思社会主义现实主义和重新评价批判现实主义,继承和发扬“五四”戏剧传统,才引起人们的真正重视。

可以这样说,上述三个方面,“解冻”思潮的影响和“双百”方针的提出是突破左倾教条的前提,反思社会主义现实主义而重提批判现实主义、肯定“五四”戏剧传统,则是在这个前提下戏剧家拓展思维、锐意创新的动力。而在这里,无论是重新评价批判现实主义抑或是重新肯定“五四”戏剧传统,最突出的一点,就是强调戏剧创作的现实主义与批判精神。毋庸说,西方的批判现实主义戏剧自然是着重对现实人生的真实描写与批判;而更多地借鉴西方近现代批判现实主义的中国现代戏剧的“五四”传统,其精髓也是严肃的、真实的现实批判精神。这就是周扬指出的:要“从‘五四’的优秀遗产中,学习我们的伟大的先驱者们对于旧中国的极其深刻的解剖和鞭挞,以及他们对于阻碍中国进步的一切陈旧的、落后的事物的顽强战斗的精

^① 周扬:《关于当前文艺创作上的几个问题》,《中国新文学大系 1949—1976·文艺理论卷 I》,上海文艺出版社 1997 年版,第 260 页。

神”^①。文学如此，戏剧也是这样。

1956年中国剧坛的春风吹拂，深深地触动了老舍、田汉，以及曹禺、郭沫若、夏衍等老一辈戏剧家。因为就在这一年举行的首届全国话剧会演中，不仅年轻戏剧家的那些“写政策”、“赶任务”的戏剧遭到指责，老一辈戏剧家的创作也同样受到严厉的批评：曹禺的《明朗的天》与《雷雨》、《日出》相比差得太远，老舍的《西望长安》也远不及《龙须沟》，等等。当时正在中国讲授斯坦尼体系的苏联戏剧专家古里叶夫，更是将中国现代和当代的戏剧创作予以对比，指出：“在郭沫若的揭示古代生活的悲剧里，在曹禺的表现社会革命前夜封建体制瓦解的心理正剧里，在夏衍或老舍的反映蓬勃成长的革命人道主义新思潮同腐朽没落的反动统治的矛盾冲突的剧本里，我们总是可以看到对于矛盾发展中的生活的完整反映，我们从形象的概括之中可以‘读到’主题思想”；“可惜”，接着他尖锐地批评道，在当代戏剧创作中，“形象概括地反映现实和揭示人物形象的做法被描写事实和事件代替了。值得引人深思的是：就连方才列举的这些剧作家，在过渡到今日的题材以后，也在颇大的程度上发生了这种现象”^②。也正是在这次遭到广泛而尖锐批评的会演之后，田汉写了《向现实主义戏剧大师们再学习》^③的文章。该文虽然是为纪念世界文化名人易卜生逝世50周年、萧伯纳诞辰100周年而作，但是，从文章中田汉急切地呼唤“中国坚实的现实主义戏剧创作应该向现实主义大师们认真地再学习”，就可以看出他是有感而发的。

其实，中国戏剧家此前已经意识到这个问题的存在，并且在整个中国戏剧完全倒向苏联的情形下，也曾多次借纪念世界文化名人的机会触及过这个问题。例如，1953年纪念俄国戏剧

① 周扬：《发扬“五四”文学革命的战斗传统》，《人民文学》1954年5月号。

② 格·尼·古里叶夫：《友人所见》，《戏剧论丛》1958年第3辑。

③ 载1956年7月27日《光明日报》。

家、小说家果戈理,老舍强调的就是其“深入生活、入骨描写的俄罗斯文艺风格”^①;1954年纪念英国戏剧家、小说家菲尔丁,老舍着重论述了他所追求和奠基的“艺术必须建筑在真实的基础上”的英国现实主义传统^②;同年纪念俄国戏剧家、小说家契诃夫,田汉指出应该学习他强烈的“社会正义感”和“现实主义的创作方法”^③,等等,都可见一斑。而这些戏剧家都是批判现实主义作家,其直面人生的现实批判精神,更是中国戏剧家所着重强调的。高尔基后来开创了苏俄社会主义现实主义文学,但他的《底层》等早期剧作,却是更多地与批判现实主义相接近的;席勒当然更多浪漫色彩,但是,由于现实的审美需求,当时中国戏剧家着重强调的却是他的“战斗的现实主义”^④,其情形与田汉纪念世界文化名人关汉卿,认为关汉卿在中国文学史上“奠定了现实主义戏剧文学传统”^⑤颇为相似。当然,这些论述在早先时候,都不可能动摇“社会主义现实主义”定于一尊的绝对地位。也正是因为如此,当1956年中国剧坛重新评价批判现实主义和重新肯定“五四”戏剧传统时,田汉才寓意深刻、热情急切地呼唤中国戏剧应该“向现实主义戏剧大师们认真地再学习!”田汉强调的是“再学习”。是的,以“五四”为代表的中国现代戏剧曾经认真地学习过,而当代中国戏剧的曲折发展,确实需要向西方近现代这些批判现实主义戏剧家们认真地再学习!此后直到20世纪60年代初,田汉仍然强调当代中国戏剧应该继承的“文化遗产中也包含着19世纪的欧洲戏剧”,指出:“19世纪的欧洲出现过许多资产阶级民主主义的文艺大师,他们曾

① 老舍:《在首都纪念世界四大文化名人大会上的讲话》,《人民日报》1952年5月5日。

② 老舍:《纪念英国伟大的现实主义作家菲尔丁》,《北京日报》1954年10月28日。

③ 田汉:《向坚信光明自由的伟大现实主义作家契诃夫学习》,《剧本》1954年8月号。

④ 田汉:《席勒,民主与民族的自由战士》,《戏剧报》1959年第22期。

⑤ 田汉:《伟大的元代戏剧战士关汉卿》,《戏剧报》1958年第12期。

用自己的文艺武器替封建压迫和宗教桎梏下的人民争过人权、自由和个性解放，他们的批判精神和艺术上的一些成就是不能抹煞的，仍值得我们借鉴。”^①

遗憾的是，20世纪50年代中国戏剧借鉴西方近现代批判现实主义的这次探索，时间极为短暂。《茶馆》1956年下半年开始创作，1957年上半年完成，接着而来的却是“反右派”运动和左倾教条的再次横行。《茶馆》遭到批评，老舍也再次被那股巨大的力量拉过去“写政策”、“赶任务”。1958年初，田汉尚能借纪念世界文化名人之机创作《关汉卿》，但是，1958年下半年开始的批判“修正主义文艺思潮”运动，和整个中国文坛对西方的再度拒斥和自我封闭，也使田汉卷入现实大潮而唱起浮夸空洞的“畅想曲”。魂兮归来的“五四”戏剧传统，再次远离当代中国剧坛急促而去。

二

老舍的剧作对西方近现代戏剧的借鉴颇为广泛，然而，对其影响较多也较为深刻者，应该说是契诃夫、高尔基等俄国戏剧家。老舍自己曾这样评价《龙须沟》：“咱那第一幕就是高尔基！”^②而《茶馆》，人们除在其中发现高尔基《底层》的影响外，还看到“和契诃夫一样，老舍描写的是过渡，是变化，是决裂”^③。同样地，田汉写《关汉卿》所受外国戏剧家的影响也颇多，但主要的还是易卜生和席勒。田汉最初开始戏剧创作时就誓愿要做“中国未来的易卜生”，到1956年，他仍然强调中国戏剧应该

① 田汉：《建国十一年来戏剧战线的斗争和今后的任务》，《戏剧报》1960年第14、15期合刊。

② 转引自于是之：《老舍先生和他的两出戏》，《演员于是之》，北京十月文艺出版社1997年版，第114页。

③ 皮埃尔·马卡布鲁：《富有戏剧性，更富有社会性》，《东方舞台上的奇迹》，文化艺术出版社1983年版，第81页。

向易卜生等现实主义大师们认真地再学习,可见易卜生对其魅力之大。而田汉早年留学日本时曾和郭沫若各“以歌德和席勒暗自期许”,这种情怀直到晚年写《关汉卿》时仍是炽热,“感到(席勒)这位德国剧作家的伟大艺术还以很大的力量震撼着我们,他的处理斗争,突出性格的手法如此的值得我们学习”^①。

契诃夫和高尔基、易卜生和席勒等戏剧家都有自己独特的个性和风格,受其影响的老舍、田汉及其剧作《龙须沟》、《茶馆》和《关汉卿》等,也都有自己不同的审美特征。但是,作为西方近现代戏剧家、尤其是批判现实主义戏剧家,契诃夫、高尔基、易卜生以及席勒他们的戏剧创作又必然会有某些相同或相似的东西。而另一方面,老舍、田汉等戏剧家从20世纪50年代的中国社会现实和中国戏剧创造的现实需求出发,去解读和借鉴契诃夫、高尔基和易卜生、席勒等西方戏剧家及其剧作,也就不可能不在某些方面呈现出相同或相似的审美倾向。

那么,老舍、田汉等人从20世纪50年代的中国社会现实和中国戏剧创造的现实需求出发,去看取西方近现代批判现实主义戏剧,他们着重借鉴的又是什么呢?主要表现为两个方面:一是真实性,二是批判精神。

真实地描写现实,是老舍、田汉等戏剧家所抓住的西方近现代戏剧的创作精神,也是他们向西方近现代现实主义戏剧大师们“再学习”的关键所在。早在20世纪30年代,老舍就强调:“巴尔扎克创立写实主义,他最注重的是真实”,强调西方近现代“戏剧的进展显然是日求真实”^②。因而,老舍1951年谈戏剧创作,当他看到当时剧坛流行着满台标语口号的情形时,他就要求自己写“真的生活”:“我尽量的少用标语口号,而一心一意的把真的生活写出来,教生活表现标语口号的含义”^③。《龙须

① 田汉:《关于〈关汉卿〉的通信》(致郭沫若),《剧本》1958年5月号。

② 老舍:《文学概论讲义》,北京出版社1984年版,第163页。

③ 老舍:《谈〈方珍珠〉剧本》,《文艺报》3卷7期,1951年1月。

沟》就较好地体现出作者的如此美学追求。著名导演焦菊隐说这部剧作是座蕴藏丰富的“金矿”，他尤其赞赏剧中描写的“一片生活”。然而剧本第三幕，也隐约可见当时剧坛流行的弊端对老舍的牵制。这就是作者自己说的：“对老北京人，他们吃喝拉撒睡在哪儿我都一清二楚；到解放以后，可就不行啦，不下去，没有生活啦，戏不够秧歌凑！”^①

老舍最熟悉的是老北京的生活，那就像一张彩色鲜明的图画完整地浮立在他的心中，而它在老舍笔下也确实被描写得极为鲜灵生动；但是另一方面，迎接新社会的饱满政治热情和文艺界的要求“写政策”、“赶任务”，却又总是把老舍拉向他还不甚熟悉的生活领域。按照后者创作出来的剧本，运动的过程和要交代的政策都有了，可就是少了丰富的生活和有个性的人物，剧中的人物和生活就像是给贴在政策和运动上似的没有生气活力。《春华秋实》、《青年突击队》和《红大院》、《女店员》等剧作即是如此。当然老舍是大手笔。尤其是当他回到他所熟悉、所擅长描写的老北京下层社会市民百姓的生活，那写得真是神采飞扬。写《茶馆》，他通过裕泰大茶馆在“戊戌变法”失败后的晚清末年、袁世凯死后军阀混战的民国初年、抗战胜利后混乱腐败的民国末年这三个时期的变化，用客观冷峻的文笔，真实、深刻地描绘了中国近现代社会50年来的动荡变迁，写来举重若轻，令人惊叹不已。并且在这里，如同契诃夫的现实描写把“现实主义提高到了激动人心和深思熟虑的象征”，老舍也在日常生活的真实描写中，蕴藏着具有深刻含意的诗意的象征和人生哲理的概括。

田汉写《关汉卿》的情形也大致如此。田汉1949年之后长期没有创作话剧，行政工作的繁忙当然是重要原因，但是，这期间他不是也曾忙中偷闲写了戏曲《白蛇传》？可见，最主要的原

^① 转引自濮思温：《老舍先生和他的〈龙须沟〉》，《戏剧艺术论丛》1980年第2辑。

因可能是他还不大熟悉新社会,也赶不上“写政策”、“赶任务”的现实发展;而田汉是强调创作要“写你应当写的,写你最熟悉的”^①,尽管作为中国剧协主席他曾各种会议上号召“写政策”、“赶任务”。1958年纪念世界文化名人关汉卿,给田汉的话剧创作提供了极好的契机。那么,历史剧的创作如何才能做到“真实性”呢?这在《关汉卿》中,主要表现为它写出了作家对现实的真实思考和作家主体的情感真实。关于前者,田汉曾以苏联卫国战争中出现的历史剧和关汉卿的历史剧为例,说明“历史剧照样可以反映当前现实斗争,也可能在一定情况下发挥强大的现实意义”,因此它“不可能不和当前现实相联系”^②。田汉在这部历史剧中,就贯注了他在现实中看到多方面不尽如人意的现象而“为民请命”的深沉思考,读来令人深思。以后者论,田汉和关汉卿同为才华横溢的戏剧家,且同驱梨园领袖,同有疾恶如仇之愤和为民请命之志,田汉在关汉卿身上真正是找到了自我,因而,剧作写得感情真挚、深刻。比较而言,后来的《文成公主》就因为将人物变成歌颂“民族团结”的政治符号,且缺少作家主体意识的渗透,直接让历史为当前政治服务而削弱了剧作的现实思考力。

西方近现代现实主义戏剧又充满着强烈的批判色彩。这是易卜生和萧伯纳,契诃夫、果戈理和高尔基等人直面严酷现实,其悲愤情感与社会变革欲望在其创作中凝聚而成的戏剧精神。西方近现代相似的社会和时代背景,甚至使席勒等浪漫派戏剧家也表现出如此审美倾向。这使深受其影响的老舍、田汉,在《茶馆》、《关汉卿》以及《龙须沟》等剧中都表达了他们对社会的批判性看法。田汉创作《关汉卿》,很明显地,这是戏剧家“举起杂剧这一艺术武器奋不顾身地替人民吼叫”,这种“中

① 田汉:《剧本创作心得二十条》,《田汉全集》第20卷,花山文艺出版社2000年版,第549页。

② 田汉:《送〈关汉卿〉访朝》,《人民日报》1959年8月4日。

国文艺界自古以来不可熄灭的熊熊火焰”(田汉《伟大的元代戏剧战士关汉卿》)在其胸中的燃烧,是历史上关汉卿的为民请命与现实中田汉的为民请命的情感沟通与爆发;而另一方面,田汉在《席勒,民主与民族自由的战士》一文中高度评价的席勒《强盗》的“反抗暴君、向社会公开宣战”,和《阴谋与爱情》“暴露了当时封建君主的残暴、贪婪、荒淫无耻的统治”等现实批判精神,不也正是《关汉卿》创作的主旨所在?而在《关汉卿》撕破丑陋的强烈悲愤中,不又明显地蕴含着易卜生抨击社会问题的尖锐锋芒?

同样地,在老舍的《茶馆》、《龙须沟》直面人生的现实批判中,也蕴含着契诃夫、高尔基等俄国戏剧家的批判传统和戏剧锋芒。契诃夫的戏剧揭示出现实的阴暗和庸俗、虚伪和堕落,高尔基的《底层》揭示出社会下层人们在夜店这个人间地狱的苦难生活和他们的颓伤、哀叹与挣扎,这些描写,也似乎都渗透在老舍笔下的茶馆里,以及旧中国龙须沟两岸的生活画面中:统治当局的昏庸腐败,社会下层人们的被压迫受欺辱,流氓恶霸的横行霸道为非作歹,整个社会到处弥漫着黑暗。而契诃夫在剧中对其同胞“不能再这样生活下去了!”的深切呼唤,高尔基在剧中指出“地狱早晚要塌的!”的悲愤呐喊,又都明显地融化为老舍的创作情感,而涌动在《龙须沟》和《茶馆》的主题内涵的揭示中。

老舍、田汉等人,当然,他们与契诃夫和高尔基、易卜生和席勒等西方近现代戏剧家毕竟生活在不同时代,其审美理想、社会观念等也都有较大差异。同样是直面严酷的人生,西方近现代批判现实主义更多地着眼现实批判,而对社会的未来缺少坚实的描写;老舍的《茶馆》、《龙须沟》等剧就不同,它揭示出黑暗腐败的社会在走向衰微,它还显示了新时代的必将到来。所以《茶馆》到西欧去演出,连西方人都从中看出了中国革命在1949年胜利的必然性。与此相联系的是,同样是真实地描写现实,西方近现代

批判现实主义戏剧面对现实黑暗,大都充满感伤和哀叹;而继承鲁迅开创的“五四”现实主义传统的田汉、老舍等戏剧家,在对社会黑暗的揭露批判中,又充满着乐观向上的精神。田汉执意让《关汉卿》以喜剧结尾,即是这种乐观向上的现实主义精神的表现,它在现实批判中熔铸着理想的憧憬和情愫。

三

人道主义精神,是田汉、老舍等人从20世纪50年代的中国社会和中国戏剧创造的现实需求出发去看取西方近现代现实主义戏剧,而抓住和借鉴的另一个重要方面。在这里他们看到,从人道主义出发,西方近现代批判现实主义戏剧在真实地描写现实,对社会黑暗提出抗议和进行批判的同时,对社会下层人们的不幸遭遇和艰难生存给予了深切的同情。

1932年,鲁迅在分析契诃夫、高尔基、果戈理、托尔斯泰等俄国批判现实主义文艺时,就指出:同情被压迫者,写出“被压迫者的善良的靈魂,的酸辛,的挣扎”的俄国文学和戏剧,是“我们的导师和朋友”^①。20世纪50年代中国文艺界纪念果戈理、契诃夫和高尔基,田汉、老舍等戏剧家都再次强调了俄国文学和戏剧的这种传统。易卜生、萧伯纳等批判现实主义戏剧家也是如此,其创作都充满了人道主义的关怀和同情。同样地,在席勒的剧作中,中国戏剧家首先称赞的,也是他“从进步立场反对封建统治、民族奴役,同情被压迫人民”(田汉《席勒,民主与民族自由的战士》)的创作倾向。而从20世纪中国戏剧及文艺的发展来看,田汉、老舍20世纪50年代所强调和借鉴的西方近现代戏剧的这种创作精神,就如周扬在《发扬“五四”文学革命的战斗传统》一文中指出的,它也是以鲁迅为代表的中国“五四”文艺学习西方而形成的传统:“他们是曾经那样痛苦地感慨

^① 鲁迅:《祝中俄文字之交》,《南腔北调集》,人民文学出版社1995年版,第48页。

着农民的不觉悟和缺乏斗争性，而对于人民的各式各样压迫者、剥削者提出了火焰式的抗议。”

贫穷出身的老舍极富正义感和同情心，对下层社会人们充满着感情、充满着爱。在《龙须沟》和《茶馆》中，那些居住在龙须沟两岸遭受苛捐杂税的盘剥、流氓恶霸的欺压和臭沟的肆虐，而过着非人生活的程疯子、王大妈和小姐们，那些在茶馆里被生活逼得卖儿卖女的康六们，苦心经营仍不能维持茶馆营业而被迫上吊的王利发们，还有那些无倚无靠、出外乞讨的老人们、乡妇们，等等，作者都以极大的同情心和爱心描写了他们所遭受的人生苦难；而对于那些压迫者和欺辱者，对于那个人剥削人、人压迫人的社会制度，则予以了无情的揭露和抨击。在《龙须沟》中，老舍还满怀喜悦的情感描写了程疯子们、王大妈们，他们进入新的时代挺直腰杆成为社会主人的动人情形。

田汉的《关汉卿》同样充满了人道主义：田汉从人道主义出发去写关汉卿的坚持正义反对邪恶，而历史上真实的关汉卿，则又是坚定地站在被压迫者一边而向压迫者抗争的人道主义戏剧家。关汉卿的戏剧创作对封建社会和封建官吏极力揭露批判、冷嘲热讽，他把所有的同情和热爱都给予了社会底层的小人物，尤其是受尽欺压凌辱而又勇敢机智地反抗的女性。猛力抨击滥官污吏，坚决维护被压迫者的权益，勇敢地为民请命，此即自称是“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响铛铛一粒铜豌豆！”的关汉卿的最可贵的性格。剧本《关汉卿》以关汉卿写《窦娥冤》、朱帘秀和赛帘秀等艺人演《窦娥冤》而引起的与统治阶级的矛盾冲突为线索，对元代社会的暗无天日，元代统治者的骄横跋扈、草菅人命予以了尖锐的批判；而对善良却遭受厄运的朱小兰们，对坚持人间正义而以写戏、演戏与黑暗势力抗争的关汉卿、朱帘秀、赛帘秀们，则不惜笔墨，给予了满腔的同情和真诚的赞美。是“为民请命”将现实中的田汉与历史上的关汉卿相沟通，因而，在关汉卿的憎恨与同情中，也就贯注着田汉

鲜明的爱憎情感和人道主义的信念与追求。

正因为批判现实主义是从人道主义出发去写下层社会的人们,所以,它在描写其不幸遭遇和艰难生存的同时,又揭示出他们人性中的光辉,以及蕴蓄其中的力量。1936年,田汉在论《底层》时就指出:“这些在人生的泥沼、社会的底层的人们,尽管穿着极褴褛的衣服,说着野兽似的极粗暴的言语,而他们中间却流露着对于痛苦的同情,对于自己的缺点的悔恨,对于不正的愤怒,和对于善美的憧憬。”^①契诃夫、以及易卜生和席勒等的剧作亦是如此。在任何艰难悲惨的情形中,契诃夫从来没有让他笔下的主人公丧失生活的信心和对劳动的热情。而同样地,当人们回望20世纪中国文学时,也能发现以鲁迅为代表的“五四”文学的如此传统:“鲁迅以全部的力量抨击了封建制度及其代表人物,号召和教育人民去仇恨这种制度和这些人物,同时在他笔下的农民,不管他们是如何保守、落后、愚昧,但他们的性格却是多么善良、勤劳、正直啊!”(周扬《发扬“五四”文学革命的战斗传统》)

同驱梨园领袖的田汉和关汉卿,都曾在现实中感受到下层社会人们的善良、勤劳和正直,尽管他们身上也有诸多的弱点和缺陷。田汉笔下的关汉卿也处在社会下层,所谓“七匠、八娼、九儒、十丐”,他与朱帘秀、赛帘秀等艺人们,与朱小兰、刘大娘、二姐等市民百姓,都是遭践踏、被欺辱的小人物。剧本《关汉卿》就深情地描写了这群社会下层的小人物,为了坚持正义、反对邪恶,而与黑暗势力展开的殊死斗争。朱小兰为了婆婆不挨拷打遂自己屈招冤死,可见其善良和刚烈;关汉卿、朱帘秀、赛帘秀这些被践踏的“八娼九儒”们,明知写作和上演《窦娥冤》凶多吉少,但是为了社会正义,为了替那些负屈衔冤的下层人们鸣冤吐气,他们敢于“犯上恶言”,拼着性命写、拼着性命演而

^① 田汉:《悼高尔基》,南京《新民报》1936年6月21日。

“虽九死其犹未悔”，其人格的正直和心灵的美，更是闪烁着耀眼的光辉！而在上演《窦娥冤》遭到滥官污吏的残酷压制后，狱中的关汉卿与朱帘秀的肝胆相照、相濡以沫，狱外的王实甫、王和卿、刘大娘、二姐等的签“万民禀”为请命者请命，以及卢沟桥畔众乡亲好友为关汉卿、朱帘秀的依依送别，等等，又都表现出社会下层人们的高尚品德和温暖情怀，感人至深。

对社会下层人们始终抱着同情和爱心的老舍，尽管天赋的幽默感，使其有时会由人情与世态中揭示出他们身上那些可怜而又可笑的地方来，但是，他知道“穷人的狡猾也是正义”，因此在他笔下，更多描写的是这些小人物的善良与美好。居住在龙须沟边的那些卖力气的、耍手艺的，虽然有些懒散、守旧和消沉，可是，他们勤劳耐劳、正直友爱，生活贫困但是非分明，同情弱小而不惧邪恶，在艰苦的生活、褴褛的衣衫下所体现出来的生活意志是那样的顽强！同样地，出现在茶馆中的那些被欺辱的下层人们，也许艰难的生活在某种程度上扭曲了他们的性格（比如卖儿卖女），然而就是在这里，作者也丝毫没有恶意的嘲讽，而是在深深的同情和理解中写出了他们本性的善良和仁义。也许是受到契诃夫和高尔基的影响，老舍也认为是劳动使人获得尊严，使人成为人。因而，他对龙须沟边那些凭力气和手艺挣饭吃的劳动者始终怀着热爱；而这，也是《茶馆》中的常四爷在落魄后仍然自豪的原因：“我卖菜呢！自食其力，不含糊！”与此相对，对那些流氓、恶霸、吃洋教的等不劳而获而不成其为人者，老舍给予了尖刻的批判和嘲讽；对改邪归正者，如《龙须沟》中先前欺负过程疯子的冯狗子，则予以了极大的宽恕和关怀。当冯狗子来向程疯子赔不是，并说“从此我的手得去作活儿，不能再打人了”，程疯子不计前仇，只是叫他伸过手来看看，说：“啊！你的也是人手，这我就放心了！去吧！”字里行间，流露出老舍那宽阔的胸怀和浓浓的人情味。

批判现实主义戏剧在对社会黑暗提出抗议的同时，对社会

下层人们的不幸遭遇和艰难生存表示关怀和同情,这是因为他们觉得,这些社会下层人们有权利过“人”的生活。一方面是人应当像人一样地活着,而另一方面则是现实社会剥夺了下层人们的人的权利,这就使得批判现实主义的戏剧批判锋芒更加尖利。所以,与契诃夫和高尔基、易卜生和席勒等西方近现代戏剧家一样,老舍、田汉由此投射出去的批判锋芒,着重针对的是旧的社会制度——因为要使人们过上人的生活,就必须从根本上改变旧的社会制度和旧的社会现实本身。

也正因为是从人道主义出发去抨击社会黑暗、描写社会下层人们的不幸遭遇和艰难生存,所以,从这里揭示出来的内涵,就包含着更多的人性深层的东西、人类共有的东西。此即德国批评家蒂勒帕波在看了《茶馆》后说的:剧作“展示了对我们来说还是十分陌生的文化,但就其人类的共性来看却又似乎是极其熟悉的境界:人们在战争、动荡、暴力和普遍的愚昧自欺中经受的苦难是相同的”^①。人类的感情是相通的。这就是为什么《关汉卿》、《龙须沟》、《茶馆》等剧作反映的是中国近现代、乃至古代的生活,而它们在西欧和日本演出时却能超越历史的和民族的界限,让外国观众感到离他们的生活很近、相互间能够情感沟通的主要原因,也是这些剧作历经时间的冲刷后仍然具有思想震撼力和艺术魅力的价值所在。

四

在共和国建立后左倾教条日趋流行的中国剧坛,戏剧创作大都是“写政策”、“赶任务”的“写中心、演中心、唱中心”,并借口社会主义现实主义要从现实的革命发展中去描写现实而在创作中掩盖矛盾、粉饰现实,强调“典型是某种社会力量的本质表现”而使人物形象成为政治概念和阶级斗争的图解。在这种

^① 转引自《东方舞台上的奇迹》,文化艺术出版社1983年版,第59页。

情形下，老舍、田汉的这些渗透着戏剧家主体意识的独立思考，在社会人生的真实描写中贯注着深厚的人道主义情怀的剧作的出现，确实给枯燥僵化的中国戏剧带来了清新的风，使人们真切地感受到了“五四”戏剧传统的深沉博大。而另一方面，从“五四”走过来的田汉和老舍，其话剧创作的艺术审美也同样赓续着“五四”传统：大胆地借鉴西方近现代的戏剧艺术，同时在借鉴对象身上学习那种执著探索的艺术创新精神。

这种探索和创新，在老舍和田汉他们看来，就是要创造具有高度审美的话剧艺术，要创造具有中国民族特色的话剧艺术。在这当中，真实地表现民族现实、民族性格和民族情感，自然都是非常重要的；而从艺术审美来说，他们认为，则主要是融汇外来戏剧与民族戏曲的艺术创造。田汉的话剧艺术注重向易卜生、席勒等外国戏剧借鉴，然而，“从来不把戏曲和话剧截然分开”^①的田汉，其话剧在场景处理和诗意抒情等方面又有着浓郁的民族风味；同样地，老舍的话剧艺术得益于契诃夫、高尔基的甚多，但是，老舍“大胆地把戏曲与曲艺的某些技巧运用到话剧中来”^②，其话剧的叙事结构与形象刻画等，又渗透着更多的民族文艺的审美特征。

小说家写剧的老舍，在戏剧创作上颇像同样是小说家写剧的契诃夫和高尔基。契诃夫、高尔基都说自己因为不懂戏，而在写剧本时毫不顾及舞台规则，但是，却创造了现代戏剧的新形式。老舍也说：“我的最大的缺点是不懂舞台上的技巧。可是，这也有好处，就是我不为技巧所左右。”^③从而在当代中国剧坛独辟蹊径，《茶馆》等剧作成为经典的创造。

老舍以小说手法写戏剧，它首先带来的是剧中生活的散

① 田汉语，见黎之彦记《田汉杂谈观察生活和戏剧技巧》，《剧本》1959年7月号。

② 老舍：《〈老舍剧作选〉自序》，《老舍的话剧艺术》，文化艺术出版社1982年版，第181页。

③ 老舍：《剧本习作的一些经验》，《戏曲报》5卷2期，1951年9月。

漫,缺少舞台技巧和冲突。在这里,西方近现代戏剧“极经济的从人生的混乱中捉住真实”,因而其“结构便较比古代的散漫一些,但在真实上更亲切一些”^①的发展趋势,以及契诃夫、高尔基等结构散漫、场景零碎而又极为真实的剧作,对其影响都是明显的;由此而形成的契诃夫、高尔基的戏剧擅长从平凡琐碎的表面现象中揭示生活的“潜流”,从逼真的生活细节中创造出诗的意境的审美特征,也同样体现在《龙须沟》和《茶馆》中,使其能将零散的人生片段组成丰富深刻的历史画面。但与此同时,中国戏曲“以小说的方法去述说”而对剧情发展予以生动简明地点染和勾勒的特点,与老舍的话剧艺术又有着深层的联系:既平铺直叙,又虚实结合。前者,如《龙须沟》、《茶馆》等剧,就像老舍说的“(《龙须沟》)第一幕就是高尔基”,它们是契诃夫、高尔基式的散漫的生活描写,但是,其剧情的发展又更多地融入了戏曲模仿小说而平铺直叙的特点。《茶馆》在幕与幕之间以大傻杨的数来宝介绍和连贯剧情,更是作者融汇中西的独特创造。后者,老舍曾在20世纪50和60年代,多次批评有些话剧自然主义地写得太实,认为话剧创作应该像中国水墨画和戏曲那样有虚有实:既是叙述性地展开情节,但又不是事无巨细地去铺排事件,而是以精练的笔墨去点染和勾勒。比如《龙须沟》,剧中没有“故事”而只是“印象”:写出几个人物及其与沟的关系,就烘托出社会的发展与时代的巨变;《茶馆》更是通过一个茶馆、三个时代的横截面和进出茶馆的一群小人物的生活的描写,生动地表现出半个世纪以来中国社会的变迁。它们在故事的叙述中都留下“空白”因而显得“空灵”,简练质朴而又有真实浓郁的生活气息,给读者和观众留下了广阔的想象与创造的天地。

以小说手法写戏剧,老舍与契诃夫、高尔基相似,不大懂舞

^① 老舍:《文学概论讲义》,北京出版社1984年版,第164页。

台技巧但擅长写人，只用三言两语就将人物性格刻画得栩栩如生，并能从人与人和人与社会的关系中，揭示出日常生活所包含的戏剧性和时代风貌。也很明显，契诃夫和高尔基的戏剧没有采用“焦点透视”而是“散点透视”，故事不集中、人物也较多，并且每个人物都重要等特点，也影响到《龙须沟》、《茶馆》的人物设置和戏剧构思。然而，落实到具体人物的刻画，应该说，老舍的话剧就更多民族戏曲的特征：“用粗线条的动作勾画人物性格的轮廓，用细线条的动作描绘人物的思想活动。”^①话剧主要是以对话去刻画形象的。老舍的独特性在于，他要求人物在初次出场时就要“开口就响”，闻其声知其人，几句话就能勾勒出人物形象的轮廓。《茶馆》中出场人物多至六七十个，并且大都能“话到人到”，主要就是采取这种“开口就响”的粗线条勾画。而对于那些贯穿全剧的人物，作者则将“开口就响”的粗线条勾画与细线条描绘的“随手点染”相结合，诸如程疯子的“疯”、懦弱和善良，王利发的精明能干、谨小慎微和圆滑世故等性格的刻画，就在粗线条的形象勾勒中或流露出其内心的情感波动，或在逐渐深入中丰富其性格内涵。可以看出，与契诃夫、高尔基着力从纵深去挖掘人物性格不同，老舍的形象描写更多素描的意味，因而，它们比契诃夫、高尔基的剧作有较为广阔的社会生活面的展示，而蕴含其中的民族生活与民族性格，又使其戏剧更像中国传统的风俗画长卷。

诗人田汉更多地接近易卜生和席勒。易卜生很讲究戏剧情节的编织，环环相扣地将剧情的发展推向高潮。同样，剧情冲突的紧张激烈也是席勒戏剧的特色。初学写剧时就誓愿要做易卜生、席勒的田汉，强调“凡作剧必先抓得若干之现实的题材，加以十二分精到的研究，再纵其灵妙的想象，而施以剥蕉似

^① 焦菊隐：《话剧向传统戏曲学习什么》，《焦菊隐文集》第3卷，文化艺术出版社1988年版，第345页。

的、锤钉似的紧张的描写”^①，不难看出易卜生、席勒对其影响之所在。《关汉卿》围绕着关汉卿、朱帘秀等人写剧、演剧而展开的与黑暗势力的尖锐斗争，如海潮推浪般地渲染其矛盾冲突，写得紧张激烈、惊心动魄，就颇有席勒、易卜生的笔锋。但在此间，田汉又融入了戏曲的结构艺术，在平铺直叙的剧情发展环环相扣的同时，又注重“有话则长、无话则短”，结构谨严而又灵活自如。“有话则长”就是“重场戏”的渲染，田汉认为这是全剧的关键和精髓，要把戏写透写足。《关汉卿》第二场“议戏”、第五场“写戏”、第六场“演戏”、第八场“狱中相见”、第十二场“送别”等，是揭示剧作主题、展示人物心灵的地方，作者就极力铺陈渲染，写得浓墨重彩、淋漓尽致。而对那些着重交代剧情线索的“过场戏”，例如第三场“西山救二妞”、第十一场“递万民禀”等，就“无话则短”，简洁利落地一带而过。由于采取了戏曲活泼生动的分场法，打破分幕对舞台时空的烦琐限制，比之易卜生、席勒，田汉的戏剧其场面变换更迅速，反映的生活面更为宽广；也因为注重“重场戏”的渲染和戏剧的穿插，《关汉卿》就没有像易卜生戏剧那样大量的宣传社会真理的“讨论”式的情节与场面。

《关汉卿》的诗意抒情也明显地受到席勒戏剧的影响。浪漫抒情的个性气质，可能是沟通这两位诗人心灵的重要因素；而饱满的情感、诗意的辞藻、抒情的独白，又使其剧作都洋溢着浓浓的诗情。然而，田汉的诗意抒情因为还继承了戏曲审美的主观表现原则，又有其独特的风采。首先，与席勒戏剧强调在矛盾冲突的尖锐描写中揭示人物情感不同，田汉更注重在矛盾冲突的背景中去展示人物的心灵历程。这是中西文艺的“物感”说和“摹仿”说在戏剧中的体现。中国戏曲不大注重再现事物的实在面貌，而是更多地强调“感物吟志”，将开掘人物的情

^① 《田汉致宗白华信》，《少年中国》4卷4期，1923年6月。

感世界放在首位。《关汉卿》围绕着写戏、演戏展开冲突,但是,剧中表现冲突的写戏和演戏本身并没有浓墨渲染,它着重展示的是关汉卿与朱帘秀在如此冲突中,其为民请命的铮铮铁骨和相濡以沫的真挚爱情。与此相联系的是,其次,和席勒戏剧更多地以事件及其冲突去结构剧情不同,《关汉卿》更多地是以情绪去结构剧情,在剧情结构中突出人物在特定情境中的深刻的思想活动和真实、微妙的内心状态对剧情发展影响的描写,以情感的发展带动剧情的发展。如同《汉宫秋》的高潮是汉元帝在送别昭君后其内心悲愤、屈辱、悔恨、凄惨等百感交集的深情抒发,《关汉卿》的高潮并不是关汉卿和朱帘秀写戏、演戏的英勇抗争,而是在这些都过去以后,狱中的《双飞蝶》和卢沟桥上三支《沉醉东风》的真挚情感的奔涌和抒发。第三,是情感抒发的长篇独白和“话剧加唱”。当剧中的情感饱满强烈到日常语言不能充分展示人物的内心世界时,席勒与田汉都让人物以诗意独白去抒情。但更严格地说,田汉是以戏曲的曲辞抒情融解了席勒的抒情独白。因此,当情感的汹涌连抒情独白也难以尽情表达时,他也就像戏曲那样“嗟叹之不足,故永歌之”,以其独创的“话剧加唱”的形式在剧中同时表现出戏剧的境界和音乐的境界。如此,因为注重戏剧性与抒情性的结合,并且抒情性更多地是通过戏剧性而流露出来,《关汉卿》也就避免了“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”的弊端。

戏剧创作要有作家的主体意识和独立思考,才能有真正的审美创造。老舍的《茶馆》、《龙须沟》和田汉的《关汉卿》等剧作,正是以其对社会人生的深沉思索和真实描写,以其把现实生活提炼到精美的艺术形式高度的戏剧审美,创造出了他们自己半个世纪的戏剧高峰,也创造出了曲折艰难的中国当代戏剧的艺术辉煌。

光荣属于“他者”

——论中国戏剧现代性的生成

周安华

像近代中国诸多艺术一样,中国戏剧经历数千年的繁衍生息、变革提升,到19世纪末叶,已经走到了一个至关重要的十字路口:一方面其外部艺术生态已经发生天翻地覆地改变,戏剧的位置、语境和观众已大异于从前,另一方面,中国戏剧经受着从未有过的自身内部蜕旧变新的巨大压力。显而易见,时至晚清末年,中国戏剧固有的样态和“活法”都受到了前所未有的质疑。在“阵云黯没汉家营,月华破碎秦时镜,凄凉草树,鹃啼有声”^①的艰难情势下,人们更深刻地认识到:戏剧“乃人类之写真,世界之缩影”^②,因而,“惟戏曲改良,则可感动全社会,虽聋得见,虽盲可闻,诚改良社会之不二法门也”^③。

① 梁启超:《新罗马》,《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》(下册),中华书局1962年版,第538页。

② 刘云:《戏剧改良论》,《中国近代文学概评》,人民文学出版社1960年版,第221页。

③ 三爱:《论戏曲》,《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局1960年版,第54页。

然而,从要求真实、呼吁直面人生、摆脱虚幻开始的戏曲改革浪潮,刚刚试图开启中国戏剧现代性之门,就在另一股强大力量作用下被替换和边缘化了。在一些激进的改革家眼里,汪笑依式的“穿时装”、“趟马步”、“念京白”的改革,虽使中国戏剧获得了一些接近现实的新元素,可终究局限在改良的范畴内,属“旧瓶”装“新酒”,它仍然无法找到能与时代共鸣的精神内核和呈现范式。正像洪深所说的:“不能因为‘新’了就有价值。”^①

而在这个过程中,在急剧变动的中国精英社会中,“目光向外”已是其一致的选择,日渐强大的归国留学生阵营在广泛输入西洋新近的哲学、文艺、社会思想时,已经为戏剧写实化、社会化,为疲弱的中国戏剧迈向近代化找到了一个绝好的师法对象——易卜生。也正是写实的易卜生以及“类易卜生”们,导致了西洋之话剧样式被大张旗鼓地舶来,促使中国戏剧主体完成了从古典到现代的转换。

易卜生写实剧的引进,反映了当时人们对戏剧变革、戏剧现代性一以贯之的渴求,其精神蕴涵和改良戏曲的要求是一致的,即关注社会,重视生灵、新民救亡。只不过五四新文化运动中坚们认为:易卜生的社会意识比改良戏曲更坚决、更彻底、更自觉,而在呼吁革命的年代,这是分外可贵的。

显然,作为戏剧焦点,西洋的易卜生对戏曲改良的瞬间取代,对中国戏剧现代性的构建,是一个极其重要的信号。它表明:其时,中国戏剧现代性的渴求已到了极其严重的地步,以至于人们会十分匆忙地将现代性等同于写实性,并且认定——越写实越现代,因而易卜生比改良戏曲更受欢迎。看看当时一些观点或许有助于我们理解这种迷失。

鲁迅称赞易卜生“瑰才卓识”,因为他“愤世俗之昏迷,悲真

^① 洪深:《从中国的‘新戏’谈到‘话剧’》,《现代戏剧》1929年第1卷第1期。

理之匿耀”^①、“据其所信，力抗时俗”^②。仲遥强调易卜生呈示了社会真实，说“伊布孙为哪威自然派之大家，其作含有一种之社会观……”^③，这里，他们不约而同都将视点集中在易卜生剧作的社会意识上。事实上，对为什么“大家偏要选出 Ibsen 来”，鲁迅曾经说得很明白：“但我想，也还因为 Ibsen 敢于攻击社会，敢于独战多数，那时的介绍者，恐怕是颇有以孤军而被包围于旧垒中之感的罢，现在细看墓碣，还可以感觉到悲凉，然而意气是壮盛的。”^④这种专注于实现政治意图且声势浩大的新文化自觉，自然会影响到其时的戏剧家们。于是，1922 年，从纽约回国的洪深表示：“如果可能的话，我愿做一个易卜生”，而意气风发的田汉也自署为 A Budding Ibsen in China.

问题是：着力于发掘真相，揭示社会黑暗与不公的易式写实剧究竟在多大的层面上迫近了中国戏剧的现代性呢？或者说，现代性终归是要在对道德、法律、制度的抨击中浮现吗？对此，中国剧坛当时就有人提出了质疑。

1925 年从美国回国的科班出身的戏剧家余上沅指出：“政治问题、家庭问题、烟酒问题、多种问题，做了戏剧的目标；演说家、雄辩家、传教家，一个个跳上台去，读他们的词章，讲他们的道德。艺术人生，因果倒置。”^⑤我们回过头去看，20 年代初期方兴未艾的问题剧创作热潮，在经历了一个大约 5 年的“喷涌期”后，确实很快走向萧条和沉寂，一样的“出走”，一样的乱伦罪孽，一样的怒斥和反抗，似乎将社会政治的不平演绎到最尽头，却将观众的戏剧情致吸吮到干瘪，人们对之厌倦、排斥甚至抵抗是必然的。于是，余上沅“探讨人心的深邃，表现生活的原

① 鲁迅：《摩罗诗力说》，《坟》，人民文学出版社 1973 年版，第 64 页。

② 鲁迅：《文化偏至论》，《坟》，同上，第 41～42 页。

③ 仲遥：《百年来西洋学术之回顾》，《学报》1908 年第 10 期。

④ 鲁迅：《〈奔流〉编校后记（三）》，《鲁迅全集》（第 7 卷），人民文学出版社 1981 年版，第 163 页。

⑤ 余上沅：《国剧运动·序》，《国剧运动》，新月书店出版社 1927 年版，第 1 页。

力”的主张煌煌出笼。

对“国剧运动”的上述主张,予以高度重视显然是必要的。事实上它是中国戏剧现代性自觉的真正源头。经受了发展近40年的西方现代主义戏剧洗礼的余上沅搬出它,似乎是顺理成章的,其精髓是呼唤中国戏剧透视“心理”、“习俗”,表现人的“精神因素”。而这确乎是现代戏剧所长,也是中国戏剧在现代文化语境中重整自身资源,夺取公众青睐、走向成功的明智选择。如果我们认真去体味“现代性”的概念,我们会发现,诚如马泰·卡林内斯库所言:“现代”主要指的是“新”,基于对传统的彻底批判来进行革新和提高^①。现代性是离不开现代主义的。在西方剧坛,走过了“国家自觉”、“社会自觉”阶段,现代性与“个人自觉”互文,并在缤纷、绚烂和自由的“个人自觉”阶段充分显示了它的灵魂探索意义,象征、表现、寓言、梦境……一系列更真切地逼视个人内心世界的戏剧景致都由此而生,由此而长。个人本位作为一种更深刻的视角,带来了戏剧舞台真正的多样性、先锋性。

中国戏剧长期沉浸在“国家自觉”中,而鲜有“社会自觉”。“五四”新文化运动带来戏剧对社会黑暗、社会不公的关注,但究其所终,新戏剧仍然停留在公共话语的层面,高扬社会价值,而没有走进个体特别是心灵,走进与现代社会相应的真切灵魂空间。而喧闹的“社会自觉”竟被许多人十分自然地当作中国戏剧现代性的标识,由此引发的“娜拉戏”、“讽刺喜剧”、“影射史剧”潮,可以说充分见证了中国戏剧精神匮乏,游离于真正的现代性而尽显羸弱、苍白、空泛的情形。

那么,是不是说,余上沅和“国剧运动”就此开启了中国戏剧现代性的大门,现代性由此迅速生成了呢?情形远远没有这

^① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔·中译本序言》,商务印书馆2003年版,第2页。

么简单。需要指出,处在风雨飘摇的政治环境和除旧布新的艺术时空中的中国戏剧,实际上长期处在现代性的焦虑之中,这种焦虑在文化转型过程中,受制于工具理性的挤压,受制于观众群的多重责难而不断凝聚,至20世纪初已经达到无以复加的地步。急于获得“现代性”的中国戏剧,“为求新异,为求进步”,“竭力地向模仿写实的路上走”,却又不敢“完全背叛了北剧的规矩”,一部分中国留学生则“勇敢而毫不顾虑地,去革旧有戏剧的命”,成为“建设新戏的先锋队”^①。

显然,现代性的焦虑导致了戏剧走向两个万劫不复的陷阱。一是在标榜写实中传输政治理念,彰显激进思想,使戏剧丧失自我,丧失品格,而整体落入意识形态工具的可悲境遇(这是从五四前就开始了的),“写实”成为矫饰和虚构的文化掩体,戏剧政治意义上的成功以探究现代人丰富内心世界的执著之丧失为代价。一是在赢得观众的急切希冀之中,以庸俗、拙劣、陈腐的艺术矮化自我,通过胡编乱造、插科打诨招徕观众,颠覆了戏剧作为人类生命镜像的崇高、矜持及其启示性,文明戏的堕落显然是“现代性焦虑”导致“病急乱投医”的结果。

由上可见,从晚清末年开,直到20世纪20年代中期,中国戏剧在内外交困中,期盼转型,期盼现代性,却一直未能真正解决走向现代性的时机、动力、目标和方式诸问题。依附于政治文化运动,使它获得了广泛赞许,然而却让它成为世人眼中的艺术畸儿;拥抱了西洋的戏剧母本,令其形式上耳目一新,然而在内核上它却丢失了近代西方最可贵的人文气质。

余上沅站在西方反理性反客观的现代哲学基点上,审视中国戏剧现代性的追求,可谓目光犀利,一语中的。“探讨人心的深邃,表现生活的原力”说,虽“不合时宜”,“不自量力”,饱受攻击,却与世界戏剧的现代化潮流是一致的,其内核具有毋庸置疑

^① 洪深:《导言》,《中国新文学大系·戏剧集》,良友图书公司1935年版,第13页。

疑的先进性,其意义自然也十分深远。在“新浪漫主义”的摩登话题一再被理论界提及的情况下,郭沫若、田汉等人一度热衷于象征情调作品的创作,而陶晶孙、陈楚怀、濮舜卿等凭依《黑衣人》、《人间的乐园》展开人的心灵和命运的思索,洪深、曹禺、白薇则在焦虑、恐惧的幻象中,外化人物内心冲突,赋予剧作浓郁的隐喻意味、表现色彩。……

可惜,当时革命、民族的呼声一波又一波,甚嚣尘上,以至于完全淹没了余上沅们的发言,覆盖了后来者们追随的“咚咚”脚步声,让中国戏剧现代性的努力在艰难且断续的跋涉中品味了拓荒者的不易。而这种情形也自然使现代性的试验除了少数佼佼者外,绝大多数不得不面对挫折和失败的命运。

但是,世所公认,中国戏剧在现代中国确实获得了长足的进步,构建了令人瞩目的洞悉力、意味感和丰富性。那么,既然余上沅们、现代派们“人微言轻”、确实未能掀起现代性追求的强劲思潮,那么,中国戏剧的现代性又是如何生成的呢?是什么要素置身于“新传统”的对立面,竟改变了中国戏剧的面貌呢?

格外细致地梳理和捕捉现象背后的制动源,于是,“他者”现形。这个他者,就是电影。前面我们说过,囿于封闭中的中国戏剧(包括改良戏曲和“五四”新戏剧)几乎是欣喜若狂地发现了西方写实戏剧的路数,并以之为现代性追求的“阳关大道”,但是,戏剧家们“操练”尚未纯熟,就发现——在中国艺术花苑里出现了一个比舞台四堵墙更写实的艺术,其新奇、神秘、令人叫绝的影像真实,吸引了无数观众。这一发现击溃了中国剧人的全部现代性梦想,也最终将相形见绌的写实戏剧送上了不归路。

的确,追求舞台幻觉的话剧,就真实性而言,无论怎样是比不过电影的。电影是照相式的记录,是物质现实的复原,电影的影像记录具有精确性和具体性,就像生活中所感知的一切一

样,电影诉诸于人们视听神经的是和现实一模一样的生活景象,每一个画面、每一个细节都是实际生活的直接“复制”,栩栩如生,纤毫毕现,就如同我们周围发生的事情。电影镜头记录的直接性和精确性,常常使观众把银幕上的活动影像当成是某个事情发生过程的完整记录。

对此,中国戏剧家们看得很清楚,并为此而感到恐惧。早在20世纪初,春柳社同仁就因为“幻灯”(流行影戏——即电影)的出现,开始思考艺术“有声无形”、“有形无声”的缺憾,而力图“兼兹二者,声应形成”^①,创造新的表达方式。欧阳予倩在《谈粤剧》中记叙,粤剧在民国初年受文明新戏影响,同时受美国电影的影响,当时出现了不少模仿美国电影编出来的戏,如《宝剑留痕》等等,“一意奔竞新奇”^②,电影的现实表现力引得剧人纷纷尾随。欧阳予倩自己20年代末曾撰文记叙“花很少的钱”在永汉戏院看了“很好”、“很值得”的影片《最后的命令》的情形。他说:“《最后的命令》这个戏的结构,是从意大利皮兰得洛的《六个寻找作家的人》脱胎而来的,用电影中极普通的手法表演出来,觉得很巧妙新鲜”,“使观众耳目一新”。他特别称赞说:“这个片子拍得很好,有几个大写尤其动人。接片子的功夫也不错;比如那个女子递咖啡给亚历山大的时候,接得非常自然……”^③毋庸置疑,这里欧阳予倩的赞赏之情是溢于笔端的。

20世纪之初,新兴的电影艺术进入中国,并很快在中心城市市民阶层中形成了众多的拥趸者,影片公司如雨后春笋般地滋生起来。最早的剧情片如郑正秋的《难夫难妻》、管海峰的《黑籍冤魂》都通过具体的形象,触及了现实生活的一些重要方

① 《春柳社演艺部专章》,《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社2000年版,第6页。

② 欧阳予倩:《谈粤剧》,《欧阳予倩全集》(第五卷),上海文艺出版社1990年版,第74、78页。

③ 欧阳予倩:《最后的命令》,《欧阳予倩全集》(第四卷),上海文艺出版社1990年版,第86页。

面,如错婚、吸毒败家等,引起观众强烈的反响。及至20年代,上海共有一百多家电影制片公司,出品了七百多部影片,有悬念,有铺垫,情节曲折委婉,故事生动感人。《红粉骷髅》、《孤儿救祖记》上映都曾遭遇观众拥挤不堪的盛况,并创造其时最高的卖座纪录^①。

此时,在上海这类大都市,电影无论是作品数量、影院分布,还是观众总数都已大大超过戏剧,其时尚性、国际性、趣味性、生活感更是戏剧所无法望其项背的。在市民日常生活、社会交际中,看电影取代了看戏。就连时任浙江省临时政府秘书长的知名人士沈钧儒也说:“余年来喜观电影,以为电影之美之真,不待言矣;而其妙处无在网罗人情物态之自然,而参以意外之变化,既出意外,而复入自然。……电影而进步者,其感化之力深入而伟大,将世界任何事物,不能比之。”^②

这样,拥有真实影像,记录平凡生活的电影堵住了新兴话剧一向引以为自豪的幻觉艺术桂冠的通道,迫使中国话剧放弃舶来的呈现优势,放弃写实再现的“新传统”,而走上更具挑战性的写意表现的道路。

显然,电影的活跃,质疑了中国舞台艺术场景的真实性,同时也质疑了粗略地、观念性模仿现实(甚至构造“伪现实”)的合法性,促使中国戏剧以更快地频率、更积极地方式进行实验。30年代后,“诗化现实主义”也好,40年代“以古喻今”也罢,中国戏剧离纯粹的写实越来越远,变形的现代主义元素却一点点增强。这多少有点不得已,有点啼笑皆非,却也成为中国戏剧发展唯一的选择!也就是说,一门新艺术令人意想不到地强化了中国戏剧的现代性焦虑,使它倏忽间变成了生存问题,而曾在有着数千年历史积淀的戏曲艺术包围中左突右冲、杀开一条生

^① 黄志伟:《老上海电影》,文汇出版社1998年版,第3页。

^② 沈钧儒:《申屠氏·序言》,《东方杂志》1925年第22卷1号。

路的中国话剧,竟在不经意间被完全不起眼的电影逼上生疏而崎岖的艺术独木桥,从此在非写实的天地,在象征主义式的春秋“大义”中,在表现主义式的工农革命情怀中,背离自身传统,想象、直喻、梦幻、颂吟,借助象征渲染人物内心的激情,高调推进着本土戏剧的现代性建构。

在这个过程中,电影的挤兑、刺激、胁迫,怎么估价都不为过。有两个现象其实是特别需要人们注意的。它们或许将中国戏剧现代性历程中电影所扮演的角色揭示得清清楚楚。

第一,20年代,受时代风气影响,那些最引人注目的戏剧家都先后“触电”,而正是在接触了电影艺术后,其戏剧观念发生了改变,一批举世公认的舞台艺术佳作开始出现。

第二,在现代戏剧史上,那些最具好评的作品,其创作大多与电影有关。

在中国电影刚刚勃兴的20年代,相比于电影,戏剧无论历史还是形态都要成熟得多,典范得多,其在普通中国人心中的地位也高得多,这也是1925年洪深加盟“明星公司”,竟在周围的朋友中引起轩然大波的原因。当时很多人对洪深之举“不以为然”,认为他是“自甘受辱”,有人甚至认为,他是因为在戏剧界没混出名堂才转而投向尚属冷门的电影的^①。但是,尽管如此,中国戏剧的中坚们多数仍义无反顾加入了“影戏”阵营。这是耐人寻味的。细细琢磨,这其中不乏从电影中发现了痴迷已久的再现生活之魔力的欣喜,也不乏在这种机械复制的艺术中一试身手,猎获表现力的希冀。

早期戏剧中的风云人物郑正秋,是上海“东京席”日本新派剧的忠实观众,他在“耳濡目染”中,被“锻造”成新兴话剧运动的开拓者之一。郑正秋熟悉市民生活和心理,其编演的《窃国贼》、《蔡锷》、《孙中山蒙难记》十分卖座,而1913年他为救助陷

^① 陈美英、宋宝珍:《洪深传》,文化艺术出版社1996年版,第150~151页。

于困境中的美国来华电影商编的新剧《哭丫头》、《奶娘怨》，轰动一时，竟至招致了著名的文明戏“甲寅中兴”。而正是这个新剧界干将，在事业如日中天之际，决然宣布脱离新剧，而投身于电影艺术，不久他即成为“明星影片公司”的中流砥柱，其《劳工之爱情》、《孤儿救祖记》、《苦儿弱女》、《玉梨魂》等数十部电影作品，开启了中国电影的“郑正秋时代”。

郑正秋是正式发表“脱离新剧的告白”的，其缘由很耐人寻味：“但看穷凶极恶的强盗戏，不合情理的胡闹戏，大团圆的弹词戏，卖行头卖布景的连台戏，比两年前盛行起来了，叫我怎么再忍得下去！”^①可见，虚假、浮面、违背生活真实是郑正秋弃绝话剧的原因，同样，也是郑正秋走向电影艺术的动因。也就是说，在郑正秋看来，电影具有话剧无法比拟的纪实性、再现性优势，而积弊深重的话剧于此是难有作为的，必须另择他途。中国戏剧进程使他清楚认识到这一点。

欧阳予倩广受赞誉，“他是‘春柳社’的台柱，‘戏剧协社’的灵魂，‘民众戏剧社’的主干，‘南国社’的导师……”^②，在京剧艺术上造诣很深，早年即有“南欧（欧阳予倩）北梅（梅兰芳）”之誉。欧阳予倩可以说参与了新兴中国戏剧现代化的全部重要进程，对民族戏剧的发展抱有强烈责任感。在舞台艺术上，欧阳予倩曾坚定地主张写实，他说：“写实主义简单的解释，就是镜中看影般的如实描写”，在他看来：“写实主义戏剧的对社会是直接的，革命的中国用不着藏头露尾虚与委蛇的说话，应当痛痛快快地处理一下社会的各种问题。”^③但是，这种源于“痛快地处理问题”而成的剧作，并没有为中国戏剧赢得应有的声誉，反而招致一系列的批评。向培良指出：胡适之、熊佛西、侯曜等

① 葛一虹：《中国话剧通史》，文化艺术出版社1990年版，第30页。

② 司马长风：《中国新文学史（上卷）》，昭明出版社1980年版，第221页。

③ 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实践》，《欧阳予倩全集》（第四卷），上海文艺出版社1990年版，第61、60页。

人“只知道社会问题,却忘记了剧”。这些“浅薄的观察者,艺术极薄者,只成就了一些未成熟的仿制品”^①。梁实秋强调:新戏剧要抓住的是易卜生的艺术,“问题剧,里面有问题,同时也是剧才成”^②。写实剧在特定环境下的失败,诱使欧阳予倩借助玩味电影艺术,思考中国戏剧现代性的出路,而如此的确使他获益良多。

欧阳予倩说:“同样的题材,用话剧表演,用歌剧表演,用舞剧表演,用默剧表演,或用电影表演,观众所感受的自不免有程度上的不同。思想和题目尽管一样,材料的选择与处理各有不同。而且因为表现方法的差异,所强调的要点也就各有其所长。”^③这其实是他“触电”后由衷的感慨。1925年经卜万苍介绍,欧阳予倩进入民新影片公司,次年春天创作了第一部电影《玉洁冰清》,随后又编导了电影《三年之后》、《天涯歌女》,前者抨击唯利是图的市侩,后者表达对封建家庭的不满,揭露土豪劣绅的罪恶。由于作品影像对故事的真切还原,可以说这几部电影真正实现了欧阳予倩在戏剧舞台无法实现的写实理想,即他在《上海民新影片公司宣言》中所说的“宗旨务求其纯正,出品务求其优美”。

在《天涯歌女》拍竣7年之后,欧阳予倩又应邀加入新华影业公司,拍摄了有声影片《新桃花扇》;受聘明星影片公司,拍摄了《清明时节》,从此一发而不可收,创作了大量电影。而这期间,欧阳予倩的戏剧活动虽未停止,但风格已经与过去截然不同,《潘金莲》对被侮辱、被扭曲的“淫妇”潘金莲崇尚“力与美”的心理刻画,《忠王李秀成》舒展开放的结构和转换性场景,聚焦的忠王的悲剧性格,《桃花扇》所营构的“贱民”在国破家亡当

① 培良:《中国戏剧概评》,上海泰东图书局1928年版,第13页。

② 梁实秋:《现代文学论》,《偏见集》,正中书局1934年版,第185~187页。

③ 欧阳予倩:《再说旧戏的改革》,《欧阳予倩全集》(第五卷),上海文艺出版社1990年版,第21页。

口之凛然正气,都带有明显的“人的戏剧”、“灵魂世界的戏剧”的味道,传达了独特的思想和意蕴。正是由于介入电影,使欧阳予倩后期戏剧获得了更宏大的视界,全面趋向于现代性。

与欧阳予倩相比,洪深对电影的催生剂作用,认识更为明确,因而其“触电”更为自觉。洪深说:“电影比舞台剧更能深入民众,是更好的教育社会的工具。”^①作为一个在中国舞台正规化方面卓有建树,在现代主义戏剧的实验中引人注目的人物,洪深以一个深谙西洋戏剧发展之三昧的外来者眼光,看到了独白、幻觉和和心理动作在揭示人内心世界时的作用,认定其能深化中国戏剧表述,故而着力推进新戏剧的现代性营建。而这与他对新兴电影艺术的琢磨不无关系。

早在1922年应聘中国影片公司时,洪深就写出了中国第一个电影剧本《申屠氏》,它情节完整,表情动作、甚至镜头运用、场景转换等拍摄规定一一列出,赫然在册,显现了其对电影技术与艺术娴熟的执著的把握。该剧本1925年在《东方杂志》上刊载,引起明星影片公司的注意,“明星”立即聘请洪深为编导。于是,洪深以颇专业的姿态,一方面在“中华电影学校”授课,教表演术,另一方面,出入于明星公司的摄影棚,先后编导了《冯大少爷》、《四月里蔷薇处处开》、《爱情与黄金》、《卫女士的职业》、《同学的爱》等多部电影,使明星公司迅速上升为一个有新文化观念、有较高艺术品位的公司。进入30年代后,洪深以积极探索的精神,创造性地拍摄了中国第一部蜡盘发音的有声电影《歌女红牡丹》、第一部片上发音的有声电影《旧时京华》,反响很大,在电影事业上不断突进,他的产生了重要影响的优秀作品《劫后桃花》1936年问世,进一步奠定了洪深在中国电影发展史上的重要地位。

洪深涉足电影,其实是在利用电影照相式的真实,反映二

^① 洪深:《导言》,《中国新文学大系·戏剧集》,良友图书公司1935年版,第86页。

三十年代的社会人生,为银幕前的千万观众呈献苦难、恶行、善与美的镜像。因而,他的镜头总是对准特定场景中的性格与心理,通过富有生活意味的叙事,通过画面构图的细节予以渲染和烘托,以求感化观众。感同身受地描绘现实,反映人生痛苦,这曾是戏剧家洪深非常想做的,而在电影家洪深的胶片里这些都做到了。可以说,通过电影,洪深洞悉了趋向现代的中国戏剧其真正的功能空间——通过暗示、象征、情绪意象直指灵魂深处,揭示生命本相。而洪深自己的舞台剧创作也由此迈上新的台阶。我们要特别留意洪深 1937 年的独幕剧《飞将军》和 1945 年的闹剧《鸡鸣早看天》,前者对精神高压下高鹏飞颓唐、空虚内心的表现,具有深刻的广谱性,他的灵魂煎熬透着浓浓的人类学意义,是一种象征的指喻。而在川北公路某小镇旅店内的发生的新与旧、光明与黑暗的冲突,阴郁驳杂,布散着多款寓言式的生活造像,表面上的宣传意旨难掩作者对世事人生的情绪性体验(《鸡鸣早看天》)。显然,这些与洪深获得切身的电影艺术经验后,其戏剧观念的变化有关。早期的洪深强调群体与时代,他说:“凡一切有价值之戏剧,都是富有时代性的。换言之,戏剧必是一个时代的结晶,为一个时代的情形环境所造成,是专对这个时代而说话,也就是这个时代隐隐的一个小影。”^①而 1935 年后,洪深更重视个体与心灵,他说:“戏剧总是在那里暗示‘人生’之路”,戏剧家的生命见解应该“隐含在人物的行为里”,并“创造活的有血气的人物”^②。这是很值得深思的。

事实上,新兴电影艺术对中国戏剧家的触动,对中国剧人观念的重塑是十分普遍的,绝非仅仅上面提到的几位。据洪深所述,20 年代中后期,“汪仲贤徐卓呆自己创办公司拍摄讽刺短片,侯曜濮舜卿亦在民新任导演和编剧,谷剑尘任明星公司附

① 洪深:《属于一个时代的戏剧》,《洪深文集》(第 1 卷),中国戏剧出版社 1957 年版,第 451 页。

② 洪深:《电影戏剧的编剧方法》,正中书局 1946 年版,第 75 页。

设影戏学校的主任。至少是上海的剧坛,是不能不寂寞了。”^①对此,田汉的观点具有很大的代表性。他说:“酒、音乐与电影为人类三大杰作,电影最稚,魅力也最大,以能白日做梦也。”^②正是基于对电影特性的这种认识,田汉在1926夏与唐槐秋等人创办了南国电影剧社,并开拍了自己编导的影片《到民间去》,此后,田汉在许多方面推进新兴电影运动。电影直观、生动,幻觉化的叙事构建着一个个梦幻世界,使观众能够完全沉浸其中,因而它占尽了写实艺术的优势。众多戏剧界骄子的追捧和加盟,造成了它事实上的对中国新戏剧20年写实追求的否定,这也逼迫中国戏剧在变革和掘进中放弃“再现”的阵地,而在激进的革命表现主义和功利的历史象征主义中营建新的舞台生机。

电影作为穿越时空的新媒介艺术,对舞台戏剧的影响,是世界性的。尤金·奥尼尔说:“我看到了电影能在那么多方面把我从束缚中解脱出来——使我能自由地写出一出真正伊丽莎白式的戏,把一个主题的全部内容表达出来。……‘话剧是最理想的形式’,但我认为总有一天,用这个手段能比用老的手段更好地表达出话剧的作者们要在戏里表达的东西。”^③在中国戏剧的现代性建构中,电影一方面激活了戏剧家们的观念,而更重要的是启示他们,在大众化电影迅速崛起时,戏剧必须开始内在表达方式的调整。因为要唤起群众、引起他们共鸣,戏剧应当拥有自己的“独门绝技”,而写实的传统在电影艺术蓬勃兴起的时代,是无法延续的,原因在于,在镜框式舞台上不论怎样重现“现实”,也无法和电影中的实景拍摄相比,后者由于“照相术”的缘故,其逼真效果、其感染力要大得多。

① 洪深:《导言》,《中国新文学大系·戏剧集》,良友图书公司1935年版,第92页。

② 田汉:《影事追忆录》,中国电影出版社1983年版,第2页。

③ 爱德华·茂莱:《电影化的想象——作家和电影》,中国电影出版社1989年版,第16页。

正是因为意识到了这一点,从20年代末开始,中国戏剧意象化、符号化、情绪化的特征日益明显,写意抒情的意蕴也日见丰厚,《梅雨》、《北京人》、《原野》、《棠棣之花》、《屈原》等作品,其背景空间具有了更大指涉意义,在气氛营造上更趋向多义、多元和多层次,而在人物的塑造上则强化了众生指喻性。这些无疑是电影逼迫的,是寻求戏剧与电影不同特质的结果。总之,来自电影的焦虑,促进了中国戏剧的变革;畏惧与电影竞争,背离写实传统,中国新戏剧滋生了多重现代元素,形成了明晰的实验方向,而所有这些,极大地推动了特殊历史境遇中,中国戏剧现代性的生成。

视听娱乐与中国当代戏剧新质的滋生

周安华

美国戏剧家理查德·谢克纳在谈到冷战结束后多极化世界的多重困顿时,曾强调:开放与颠覆的历史中,“文化人的使命应是尽可能清晰地在情感上、逻辑上表现当前的变化。尽管人们在追求经济与政治的平等,我们需要寻找各种方式来表现个性及文化的差异”^①。显然,容忍差异,揭示变化,寻求共赢,不仅在当代多元文化的对话、融合中具有意义,而且在当代戏剧艺术的嬗变考察中,也具有极重要的价值。因为后者是前者更替演变的晴雨表。基于“尽可能表现当前变化”的自觉,也为当代戏剧诡异、奇丽的流向所动,我们乐于悬置固有的戏剧理念,而从娱乐特别是电影专属的视听娱乐着手,系统考索当代中国戏剧新质滋生的历史情态。

—

诚如吉夫·皮克所言:“戏剧趋向脱离特殊的、具体的而向

^① 理查德·谢克纳:《五种先锋派,或……或不存在》,《戏剧艺术》2000年第5期。

一般的、抽象的思想发展。相比之下,电影则倾向脱离一般而趋向特殊化。”^①就是说,从本性上看,戏剧重视的是抽象的概念和意图,而不是感觉和物质现实,这与它的“媒介特质”相关。与电影摄影机械的记录功能不同,戏剧的媒介从来是虚设的、片段的、临时的,正因为如此,它无法获得描述的内在连贯性和全程全方位的真实性。由此,戏剧传统自然成为了“思想的王国”,且凭依这一点,戏剧获取着广泛尊崇。但是,20世纪后半叶,多元发展是时代主题,东西方从对立走向协作,不可阻挡的多极化趋势改写着当代社会经济、文化的内涵,它也必然改变当下艺术的观念和走势。正像法国著名学者亚尼克·芒什尔所说的:“当代戏剧写作(我要强调它是多样的)先是预示,后又见证了意识形态的消失,但在此之前它已经彻底摒弃了一切诸如流派、潮流或‘宗派’的概念,如今它更是乐此不疲,甚至不遗余力地培育着各自的不同、变异与个性。”^②正是在此情形下,戏剧艺术出现一系列游离甚或背离传统的变化,视听娱乐元素迅猛滋生,即是其重要的基因变异之一。

当代戏剧娱乐潜能的发掘,体现了戏剧家们对感觉和物质功利性的瞩目,似乎也迎合了当下公众观赏心理的悄然嬗变,娱乐——激活、释放、感官愉悦、情绪分享,是政治情结消解之后戏剧审美心理宽松化一个极其自然的结果,也成为戏剧人个性伸展的合理策略,其中隐含着他们走进腹地探询戏剧意义的强烈冲动和以自我的边缘化对抗、颠覆主流话语的艺术智慧。而当着舞台娱乐力图充沛化,要真正获得表现效能时,戏剧家们又发现它受到浓重的道德、政治习俗限定,且不说性、暴力和恐怖等“过度刺激”仍禁忌林立,阻碍着其呈现,就是西方舞台时有的时政讥讽、领袖比拟,也绝非可以轻易拿出,这决定了戏

① 吉夫·皮克:《用当代人的眼光比较电影与戏剧》,《戏剧》1995年第3期。

② 亚尼克·芒什尔:《关于当代法国戏剧写作中的若干尝试》,《戏剧艺术》2003年第5期。

剧娱乐只能在视听娱乐的方向上寻求最大释放和实现。即以视听作为娱乐的手段,以娱乐作为戏剧视听的目的,通过视听娱乐获得当代戏剧实现的新鲜感、纵深感。

当代戏剧的视听性,虽然是一个感受的概念,却不是一个纯粹浅薄的感官满足概念,更不是一个排斥哲学和思想的概念。它只不过是强化了视(可视)听(音效)的舞台动力,以求更完美地展示思想和心理,激发人们的精神愉悦而已。同样,当代戏剧娱乐,虽然也以排解精神郁积、追求快乐心境为中心,但是它是伴随着戏剧成为“高雅艺术”而尽显高雅趣味的娱乐,充盈着时代的蕴涵和生命本身的乐趣。如果有谁用文明戏没落期民兴社《刁刘氏》一类纯感官刺激的“骑驴唱春”式“娱乐”来诠释当代戏剧的视听娱乐,恐怕就与我们南辕北辙了。因为说到底,在各种流行文化炫耀一时,商业化感官消费“热潮”夺人眼目的今天,戏剧终究被中产阶级们视为精神家园,视为一种触及灵魂的交流方式,视听新质的繁育滋生,不过是戏剧在骤变的时代寻求与自己的“同志——目标观众”精神对话的主动性选择之一。

当代戏剧的视听凸显不是无缘由的冲动,而是符合戏剧本质的延伸。戏剧自古以来就被视为“用人这种颜料来绘画”的艺术,行动是戏剧的本性,行动也是剧场空间的主视点。德国戏剧家奥·威·史雷格尔就曾指出:“剧场是多种艺术结合起来以产生奇妙效果的地方,是最崇高、最深奥的诗不时借着千锤百炼的演技来解释的地方,这些演技同时表现滔滔的辩才和活生生的图景;在剧场里,建筑师贡献出最壮丽的装饰,绘画家贡献出按照透视法配置的幻景,音乐的帮助用来配合心境,曲调用来加强已经使人激动的情绪。”一句话,剧场以其视听兼具的艺术特质彰显魅力。从剧场可见“一个民族所拥有的全部社会 and 艺术的文明”、“获得的成就”;剧场“对不同年龄、不同性别、不同地位的人都有一种非常的吸引力”,“它一向是富于聪

明才智的民族所喜爱的娱乐”^①。承认戏剧的声色性,并将之视为戏剧娱乐的核心,正是对戏剧艺术本质深刻把握的体现。法国浪漫主义戏剧旗手雨果就说过:“舞台是一个视线的集中点。”“戏剧应该是一面集聚物像的镜子,非但不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光变成光彩,把光彩变成光明。”^②视觉的鲜活性、聚焦性成就了舞台艺术感召力的基础,而它正是当年浪漫主义戏剧超越之处。

对戏剧效果与视听张力关系的理解,到了近现代,可以说更为深刻和准确。布莱希特在论述史诗剧时,强调指出:“由于技术的成果使得舞台有可能将叙述的因素纳入戏剧表演的范围里来,……幻灯的出现,舞台借助机械化而取得的巨大转动能力,电影,使舞台装备日臻完善。”由此,“舞台开始了叙述”。布莱希特对着力于“舞台叙述”的戏剧给予了高度评价,认为它是“把现代戏剧发展倾向表露得最为成熟的阶段”^③。在《与杰作决裂》中,安托南·阿尔托也坚称:“我主张通过戏剧恢复一种观念,即对形象及引发焦虑的手段的具体认识,就好比中国中医了解人体全身的穴位,只要扎这些穴位,它们就会反应,起到最微妙的作用。”他特别举出“残酷戏剧”的实践,说它的“音响是持续的:声音、噪音、呼喊;最重要的是它们的振动性,然后才是它们所表现的意义”。并且,“灯光随后也加入到这些愈来愈纤细的手段中来。灯光不仅是为了涂色或照明,它还带有自己的力量、影响、启示”^④。显而易见,在20世纪的戏剧思想家们看来,剧场本来就是视听空间,因此,鲜活的整体的视听元素

① 奥·威·史雷格尔:《戏剧性与其他》,《西方剧论选》(上卷),北京广播学院出版社2003年版,第275页。

② 雨果:《〈克伦威尔〉序》,《西方剧论选》(下卷),同上,第325页。

③ 布莱希特:《娱乐戏剧还是教育戏剧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社1990年版,第69~68页。

④ 安托南·阿尔托:《与杰作决裂》,《西方剧论选》(下卷),北京广播学院出版社2003年版,第586~587页。

对叩动观众心弦,传达戏剧主旨,具有特殊效能。尤其是现代舞台技术的发展,使戏剧视听功能的决然浮出具备了物质基础,而早已被理论家们关注的电影艺术的启迪,更使舞台空间视听的交响与共鸣获得有益的参照。因而“视听戏剧”的崛起,无疑势在必行。

与此相应,视听元素作为戏剧构成,并不是从当代戏剧开始的。我们所谓“新质滋生”,主要是为了说明视听元素在当代戏剧实践中已经从现代戏剧时期偶有所为的实验点,转化为当今新舞台张力的核心之一,转化为与性格、冲突、情境等量齐观的戏剧“新质”。事实上,早在20世纪二三十年代,洪深、田汉、陶晶孙、陈楚淮、向培良等人的戏剧创作,就有了挖掘戏剧视听潜能的自觉,其尝试或可称为轰轰烈烈。宣称“受了人生的刺激”而创作《赵阎王》的洪深,一向是把舞台当作声影斑驳的生机天地的,《赵阎王》不仅极其细节化的呈现了“营长的卧室”鸡零狗碎的陈设:铁床、狼皮褥子、桌上的手枪和军刀等等,非常详实地“抖落”了作为“当差”的赵大惹眼的装束、动作,而且用惊心动魄的声形力量演示了一个扭曲、痛苦的灵魂——窃取饷银前的彷徨,窃取饷银后的恐惧、迷狂。特别是赵大逃向黑林子之后,洪深以醒目的视觉物象和紧张的音响“跟随”和逼迫主人公,通过幻觉、回忆反复营建或渐弱或渐强的视听节奏,一次次引爆人物内心的焦虑,那一阵阵风吹入耳的铜鼓声,那猛然退后,两眼逼视的惊骇大叫,那惨惨微月下巍然耸立的古木,那若有若无、呜呜鬼哭伴随着的闪烁鬼火,黑影、跌跌踉踉奔入、枪声、渐明现出的衙门和横眉怒目的衙役……作者用七幕的戏剧时空,十分精彩地演绎了一个精神恍惚的反叛者极具戏剧性的悲怆命运。黑林子和树后转出的冤魂、“血淋淋”的意象等足够强烈的视觉影像拆解了观众,怒号的阴风、“咚咚”鼓声和主人公凄惨的呼喊交汇在一起,形成一道击穿人的电流!即时的视听冲击力量可以说根本强化了该剧的文化内涵,使赵大之死

在灵魂和肉体双重意义上成为“真诚邪恶”的祭礼。

《获虎之夜》、《名优之死》等作品，从戏剧语境上说都是本土化、民俗化的，它们摆脱了田汉初期的小布尔乔亚自我玩味的情致，而具有了鲜明的观众意识。正像田汉自己说的：“话剧则务求反映民众最低生活，表现形式务求与时代同其速度（Tempo），使渐成且易成民众所有之物。”^①他曾明确宣称：“戏剧是民众创造（Create）与享乐（Enjoy）的机关。”^②由此，舞台视听快感的建构，即为田汉观众意识的必然反映。《获虎之夜》所勾勒的冬日山村猎户生活画面，既以“火房”、“草围椅”、“猎枪”、“虎叉”等视觉符号和“人声对话”、“猎犬声”、“抬枪响”等听觉符号动人，更以“一家人围炉向火处”、“谈嫁”、“抬虎”等戏剧动作动人，甚至熊熊炉火旁主人绘声绘色讲打老虎的故事，也给人浓郁的趣味。可以说，流动的山居光影使《获虎之夜》呈现为一部真正新鲜、悦耳的猎户传奇。《名优之死》可谓参透了戏迷的窥探心理，“大京班”内招招好看，段段好听，作品以出奇的视听构架实现了与题材的匹配。作为反映京剧演员生活的戏，田汉不仅让观众清楚地窥见戏班后台的“洗面化妆”、“花旦理鬓”“穿裤着靴”，引起其视觉兴味，而且不时穿插女主角刘凤仙内唱《玉堂春》，刘振声内唱《乌龙院》的段子，以及“台下叫好之声，和许多怪声”。扮戏、弄琴和吊嗓子……圆润缝合的视听技巧聚合了矛盾，使剧作兔起鹘落，有滋有味。作者之于戏剧传达曰独知其三昧也。

与津津于戏剧社会价值的洪深、田汉们不同，着意于现代主义戏剧实验的陶晶孙、陈楚淮把舞台的视听“功能键”拨到最大，以求像敲出重音符一样敲出人物独特的内心痛苦，揭示无望的生命状态。《黑衣人》惟恐人们看走眼，甚至不惜让情节萎

① 田汉：《南国对于戏剧方面的运动》，《田汉全集》第15卷，花山文艺出版社，2000年版，第8页。

② 同上，第16页。

缩,以使观众聚焦于戏剧家直观呈现的阴郁黑衣上。这是一个月黑风高的故事,也是一个泯灭了时空、情节的“故事”。剧中“主音律”是黑衣人和弟弟 Tett 的死亡对话,而“复调”或“和弦”则是神秘的“风雨声”、“雷声”、高分贝的黑衣人误杀弟弟的枪声及随后的“人声”。观众的视线随着黑衣人的声音游弋,在转瞬间领略生命的狂野、爱恨情仇的劲舞,看到在劫难逃的无奈。而陈楚淮《骷髅的迷恋者》中的老诗人,把心爱的骷髅当作礼物送给了歌女,同时也就把怪诞当作礼物送给了观众。这是一个足以让整个剧场呆立的视像,比老诗人惊惧的“风声”、“脚步声”、“窗上的影子”(死神)更寒碜、更苍凉,它是再美妙的歌声也无法超度的心死造像。显然,虽未洞烛社会和人生的全部玄秘,但剧作家们已了然生死爱恨的真谛,所以他们用了足够摧毁一切心障的焦点场景,来“大色块”“陈设”自己的灼痛、不安和抑郁。视听手段的介入使象征派戏剧简约而内蕴充沛。

由上可见,戏剧视听元素的彰显和放大,是变革世纪“时代气韵”的反映,是进入互动共生语境的戏剧艺术文化适应性的反映,戏剧的“视听化”不惟与现代戏剧理论的演进不矛盾,而且对人类戏剧哲学的发展可谓是推波助澜;同时,戏剧“视听化”不惟不减损戏剧固有的魅力,而且在现代戏剧实践中获得了大量成功的经验,极大地丰富了舞台艺术的历史表现力。正是凭依理论和历史适宜性的“土壤”和“气候”条件,当代戏剧的视听元素蓬蓬勃勃伸展起来。

二

必须指出,在激烈的社会和民族矛盾笼罩剧坛的情况下,现代戏剧虽然拥有兼收并蓄的艺术开放语境,能自由地借鉴和运用最新的外国戏剧理论,但巨大的“解放”压力带来的无可厚非的功利选择,使戏剧现代性的通道格外狭小。具体到戏剧视听元素的成长上,我们看到一系列颇具意味的错位:一方面,虽

然一些灵动的戏剧家开始尝试舞台的立体化、声效化,但更普遍的是原初话剧“席勒式传声筒”的追求,另一方面,尽管在洪深、田汉、陈楚淮等人的舞台剧中,色彩、构图和音响被异乎寻常地强化,视听性已能够清晰地被识别,但说到底它们只是呈示性格、情绪和思想的媒介,是实现更激进的社会意图的工具,这使它们不能不以随意性、附加性和应景性的特征,黯然失色于戏剧意识形态的浩大追求,而无法成为戏剧历史构成中真正的“新质”。

而当代戏剧娱乐化选择中的视听建构,则完全不是如此。当代戏剧视听建构,既是观念和情绪的载体,也是观念和情绪本身;既是哲理的“制动钮”,也是情致的“放射源”,它们在贯通于观赏心理的基础上作为独立的要素,隐喻了戏剧精神的复活和舞台快感的升腾,它们让生命智慧更丰盈地面对一个个渴求的观众,使剧场人文更生动地融入现代社会心理结构中。其无庸置疑的影音性、夸饰性和点染性,颠覆了戏剧——性格、冲突、语言“三驾马车”的格局,改写着戏剧封闭的审美模型。作为读图时代的戏剧“脸谱”,它以更鲜亮、更直白、更充盈的力美形式,重建着戏剧感性;作为现代电影视听的舞台延长线,它在双向反馈交流的“独门绝技”上嫁接了声光媒体的夺人之术。显然,渐行渐近的视听娱乐不容小觑。

事实上,当代戏剧发展的历史正是视听元素膨化的历史。

最早是1985年陶俊的《魔方》,以舞台视听性的大胆试验,“革”了戏剧情节连贯性、人物性格化的命,“几个风格迥异的小品”,以变幻无穷的色块、符号化的时尚音乐,以默剧、时装表演、单口相声、青春舞蹈、哲理短剧等舞台形式,浓墨重彩,端出一盘新异而美味的视听大餐。接着,《WM》借鉴戏曲“做”的手法,在舞台上搬演了“偷鸡”、“宰鸡”、“吃鸡”、“跳河”等假定性动作,并以男女乐手的电子琴和定音鼓演奏切割和转换时空,显示了即时的情绪代谢的追求;《一个死者对生者的访问》通过歌

队和面具探询道德困境,强化人物内心冲突的视觉化,贯穿的忽隐忽现的鼓声,夸饰性渲染着特定情境与氛围;高行健的《野人》则在“化西方”的追求中,热衷于“多声部”效果的营造,淳朴、热烈的“薅草锣鼓”、喜庆、高亢的“上梁号子”、神秘、有趣的“赶旱魃傩舞”、活泼、柔美的民间花歌“陪十姐妹”和野人舞、伐木舞构成“多视像的交响”,呈现了令人惊异的“声画复调”性,使视听元素成为一种超越性元素。《桑树坪纪事》以歌、舞独具匠心地运用,改变戏剧审美感知模式,写实性和舞蹈化动作在黄土高原的民俗趣味上融为一体,仪式化悲剧场景由于音乐介入,展示着生的滞重与苍凉……

显然,80年代探索戏剧和小剧场戏剧追求视听美感,甚至在某种程度上形成视听主导,与戏剧革新的强烈冲动有关,与摆脱了票房控制的自娱性需求有关,视听质戏剧尝试揭示生命和历史的本质,以感动、感染为目标,以一两个情绪裂变为支点恣意涂抹,在“当众表演”、“即时交流”中,突出“音画印象”,诱发观众视听介入。戏剧家们每每像善用七巧板的魔术师,挥霍性地运用色彩、节奏和声音诉诸观众的眼睛耳朵,使观演空间格外绚丽璀璨,最终显现出思想和美学的深度。

90年代之后,伴随中国开放进程的加快,市场经济体制的逐步确立,当代戏剧生态环境发生了重大变化,以娱乐和表述为目的,以强调趣味共性为理念,使当代中国戏剧悄然疏离崇高、疏离自恋,而与大众文化、流行文化相结盟,这是一直处于“高雅艺术”行列的戏剧应对消费型社会所做出的适时姿态。而这种姿态反映在创作上,就是重视生命片段的咀嚼品味,重视从平民素材中把握生活意义和价值,将表现的智慧聚焦在心灵和情感上。而具体到舞台上,就是更为大胆的形式负载能力实验,更为充分、完满的视听价值与功能探求。

于是,我们看到,独角戏《单间浴室》、《童叟无欺》将个人化的人生际遇,以新奇的场景进行类似电视的微观化、近景化敷

陈。《家丑外扬》把推拉摇移甚至“特写”技法融入舞台总体调度中,演员与观众“谈心”的垂直交流出现在演员“当众孤独”的表演中,具象性舞台景观里也融入了诸多假定性成分,隐喻的手法、象征的符号,大大强化了剧作内涵的可观性凸显。而以银幕式场景,构筑醒目的舞台意象,是《我爱×××》的追求。在还原和探询历史,寻求宏观启示过程中,该剧对戏剧视听的实验是超前的、彻底的,娱乐元素的放量介入将枯燥的“青春宣言”演绎得气韵万千,令人目不暇接。台湾绿光剧团的《领带与高跟鞋》以定格和滑稽舞蹈来酬答世俗化的视听戏剧乐趣,夸张的表演与写实的场景对接,把动感的都市一族其边缘化、机械性的生活呈示在观众面前。《思凡》以“形体戏剧”和“拟音戏剧”的洒脱表达世俗至尊主旨,戏剧空间被视听化,意趣顿感盎然。一对年少的和尚、尼姑终日念佛看经,为往来香客的鲜丽、潇洒所动,决然出走……编者用音画合成技法来叙述,捕捉即时的感官愉悦,哲理的戏变成了“目击的戏”。《生死场》则以“视听共鸣”为艺术标高。编者几乎将每个场面都“制作”成色彩、构图独异的可视画面,变成真切记录生活行状的同时声,化为能用镜头阐释的愚昧苍凉乡野。导演田沁鑫像美国戏剧家阿瑟·米勒一样,“追求更完全的视觉化”,她在展示生生死死忙碌着的人,而不是“说着话的人”,剧中无论赵三、二里半还是成业、王婆,都是表情、手势和动作的“这一个”,观众能够辨认出来,唏嘘、憎恨、怜悯……。至于《风月无边》、《阮玲玉》、《纪念碑》等也无不在情理诉求中,把握舞台具象的符号,贯穿阐释的音乐,使作品在视听效能上胜人一筹。

由上可见,由于长期的“娱乐饥渴症”,由于文化转型带来的艺术转型,当代中国戏剧以极度的敏感和到位的反应,果决而迅捷的开始了戏剧视听试验,一大批作品借助色彩视象与音响快感,放逐了沉闷的老旧的戏剧话语,而重构了舞台趣味空间,视听与娱乐的同构互动,将分析的戏剧变成了感受的戏剧,

将宣教的舞台变成了愉悦的舞台。

值得我们研究的是：当代戏剧的视听元素是在什么意义上成为一种价值元素，它又如何以完满整一的构成，成为戏剧现代性、舞台感召性极其重要的一环呢？

回答是：当代戏剧的视听娱乐探求，在下述方面凸现着意义和价值——

1. 缩减对白，“放大”动作、色彩和道具，借视听结构完成场景的品质升级

当代戏剧在现代性转换中，寻求价值的日常化，把握人生质感的描摹，因而它们在语言上钟情于萨勒所说的“减法艺术”，尝试动作、色彩和道具的直观呈现，并由此发掘背后的意义，形成了一种奇丽的剧场效应。《桑树坪纪事》中两个“围猎”的场景——村民们对叛逆的恋人榆娃、彩芳和将被公社征去宰杀的老牛的“围猎”，本来可以用情节叙事解决，然而，导演用心设计视听动作，浓墨重彩予以了立体展示。我们看到：歌、舞映衬的热恋中的榆娃和彩芳，周围“忽然出现了一个闪动着的光环”，光环“骤然变成了桑树坪愤怒的火把”，一对爱侣被“团团”围在窑中。强烈的色彩和由远而近的画面，让观众恐怖、惊颤、揪心，桑树坪人的愚昧、凶蛮“跃然台上”。而“猎牛”更为真切：腥红的色调，凄厉的惨叫，音乐声中，围着老牛“豁子”的村民们无奈下疯狂嚎叫、追打，而“豁子”躲闪、翻滚、乞怜，整个场面被慢动作化、舞蹈化，震撼性音画深深嵌入观众眼帘之中。古老的钟声、悲痛欲绝的诘问，赋予情境巨大的诉求力，带给人关于民族劫难的凝重思索。

感动元素的外在化，带来鲜明的“视像感”，成就浓烈的生命色彩。《生死场》把灵动的影、音缝合及张显作为灾难深重的乡野生命真实的展示手段，导演十分在意场面的构图，动静之间努力寻找其视觉的、听觉的调性和合法性，而段落的切换，自

由而流畅,就像掀开一页页图画。当赵三“整死东家”,赵妻豪情万丈,身穿红褂的她,背着丈夫巍然挺立:“高高的,高高的……”,此景叩动着观众心弦;而当饥寒交迫的金枝由于临盆回到屯子,在羞辱中生产,导演给出一组“慢镜头”——凄婉的音乐,血色的黄昏,金枝痛苦地扭动、翻身,一点点领受炼狱般的煎熬,舒缓的镜像节奏聚焦着观众的目光。“行大于言”的影音机趣,既利于揭示性格真谛,也便于透视生灵隐秘。剧中,成业和金枝私奔,聚首中,欲火中烧的成业像动物一样去扑金枝,躲,又扑,导演以仿生化的动作来“演示”性逐,提升着表现力度,情景的可视机制引发观众强烈的惊骇和怜悯。

主观、实用的原则渗透在视听布局中,感性印象变得绚丽而多姿。《生死场》的编导者不拘泥于系统和独异,也不希冀观赏者“目瞪口呆”,她将多种手段组合在一起,进行“化视听”的运用,取得了出奇制胜的实效。比如,戏开头,赵三们愤愤于东家加地租,于是耍要整死二爷。导演在中场置一布幔,以灯光映现,只见其后镰刀挥舞,几个人影搏斗着……好像皮影戏一般蕴蓄且生动,倏忽间“二爷”倒地。又如,儿子私奔,胆小怕事的二里半阻拦未果,陷入去赵家提亲的屈辱回忆,编导者通过聚光、二里半同位“化入”、“化出”,即将该段落轻松铺展开来。再如,惨遭日军杀戮的村民们揭竿而起,激扬的关东调子响起,火光灼灼中,幕布上出现茂密的青纱帐……借着视听编码,《生死场》把愚昧、麻木和顽强、宏大——一点染得淋漓尽致。

色彩、动作和道具的表述功能,光大了精神思索的使命。在《棋人》中,为了凸现棋人怪异、偏执的命运轮回,导演刻意安排了一个引人注目的贯穿动作,即造“铁笼子”。大幕拉开,主角和棋友们,运架子的运架子,拉钢网的拉钢网,焊花四溅,金属撞击声四起……消防员上场巡视,满台材料“横躺竖卧”。这个长达四五分钟的“加工作业”,是“偏题”的,却是完整视听的,观众起初感到费解,而在动作不断延续中,人们“看和听”出了

名堂:铁笼子是痴迷者际遇的象征。该动作并非角色指向,而是视觉指向,这使“惊骇效能”即刻成倍增长。而澳门石头公社的《拾遗记》极大地发掘了身体的视听意义,诺大的表演区作为一个声、光、电的视听广场,动、静、舞,全被胶合在一个复合的动作装置中,去除念白的肢体“书写”,奔泻的流水、失态的疯跑一次次引起人们惊奇。剧作剥离语言,而醇化动作,美化色彩,在多媒体形式中描述“在生命中不断找寻、失去、又再找寻的状态”。演员幽幽的飘移、水幔中的翻滚匍匐、音乐和灯光的反差,构成《拾遗记》独特而强劲的感性话语,使作品以视听“全建制”确立了自己的先锋范式。在这里,戏剧回归于原生状态,故事质被玩耍质所取代。

2. 以音乐赋予情境生命感和视觉快感,进行观念与价值“诉说”

当代戏剧重视听觉的感染性,在情绪的渲染、情境的更迭中,始终坚持饱蘸音乐因子来凸现戏剧主旨,涂抹舞台的现代意蕴、色泽,独具个性和品位的音乐,造成了令人如痴如醉,亦真亦幻的剧场效果,彰显了音乐崭新的舞台形象意义、审美律动意义、诗意传递意义。

早在音乐故事剧《搭错车》中,滞重、哀婉的音乐就成为阿美等人命运的主宰,欢乐与悲伤、坚毅与彷徨都被音乐深入、动情地予以演绎。特别是《酒干倘卖无》那悲楚、悲苦的奏鸣,被作为“涵盖阿美、哑叔命运情感的符号”,升华了严酷现实的苍凉辛酸。《野人》的音乐构成则是缤纷、宏观的,在描摹惆怅和痛惜时,它与动作、语言形成“和声”,显现了对环境和生存信念深重的忧思。工匠头和众工匠的联唱、潺潺的流水声、吹吹打打的迎亲锣鼓和喧闹的“陪十姐妹歌”,以立体的律动,构造了一个诉诸视听的悲凉现实,真正触及到了观众的精神深处。

作为激情力量,音乐的总领性、化合力,推动场面的哲理化

和升腾感,浓郁的泥土气息和鲜明的地域风格,再现着当代生活意蕴。在《桑树坪纪事》中,广袤、凝固、辽远的西部风情,是与质朴、粗犷、清婉的音乐连在一起的。剧中反复回响的“中华曾在黄土地上降生”,赋予剧作灼照民族灵魂的基调,并使剧中彩芳、陈青女们个体的命运彼此扭结,形成桑树坪闭塞、愚妄、荒唐的悲剧图卷。同样,《翠花,上酸菜》中的“俞白眉”、“齐格飞飞”们的乖戾、可笑,他们极度夸张的、扭曲的、与众不同的动作,是在戏谑化的《东北人都是活雷锋》的民俗音乐中呈现的,反讽的变腔的调子营造了一种氛围,一种状态,没有“戏”的观念和音乐的统掣,导演拒绝将上场人物都弄得万分鬼祟,而将“女友”们的贪欲和自私通过擦得很高的箱子、通过霸道的怪叫、“放电”的嗲声传达给观众。

音乐与对白交叉,音乐与舞蹈同构,改变了情感频率,构筑起唯美的视频。《我爱×××》舞台漆黑,地脚闪烁荧光屏的光亮,在观众潜意识急切的视觉寻找中,“我爱光,我爱于是便有了光……”的朗诵声起。而后在“拉拉拉”的歌声中,台上银幕滚动着记录1900年以来大事的字幕,观众沉侵在视听历史的情绪中。而“停电”段,变调的“播音声”,打火机的火光,舞台声画蒙太奇强化了观众“幻感”的心理体验。借银幕上毛主席接见外宾的记录片,编导顺畅地完成了影剧的“即时性互换”。《领带与高跟鞋》以嘻皮式舞蹈及音乐调动观众视觉听觉反应,稀释上班族生活勾勒的刻板与单调。该剧隔一个段落就安排有一段制动所有角色、节奏感很强的舞蹈,或模拟上班挤车的辛苦,或表现办公室的机械、乏味,配之以变异的进行曲曲调,夸张中尽显迷失与无奈。由于颠覆了常态戏剧冲突,舞蹈音乐成为结构的串联线,意趣盎然的“戏眼”。叙述反被拆解为一个个娱乐单元,“点”到情至,整体的活泼生动确乎是显而易见的。

还原于“戏曲剧场”,由于多功能和角色化,音乐更显气韵生动。锦云的《风月无边》一如主人公李渔所说的是“是赏于

心,悦于目”的。该戏音乐作为贯穿线,既是戏班的民俗背景,也是风月李渔的陪衬,还是剧情氛围的解说,它赋予剧作以儒雅的“音画时尚”妙趣。戏一开场,牙板声中,李渔给主演《比目鱼》的雪儿和霁儿说戏,台口上戏曲音乐就一直回荡着,飘渺悠扬,而当李渔与一灯和尚、蒲松龄船上谈天,听蒲松龄说字,音乐声仍时断时续,渲染和映现着,成为台上不可或缺的“角色”。与田汉《名优之死》穿插戏班演员的唱段以求鲜活感不同,《风月无边》运用“戏中戏”手法,使练声式的单唱变成了戏曲片段的对唱,雪儿和霁儿从戏里到戏外,恍恍惚惚,琴声鼓韵,更突出了雪儿投江结局的悲剧意味。显然,听的复调化,增加了作品的悠长意味。

3. 以“中近景”追求“触摸感”,强化舞台的视觉认同效能

在当代戏剧里,动作、神情变化、油彩、台词和手势刻意寻求着与观众心理、情感的贯通。当着大剧场的远景变成一个个“中近景”甚至“特写”,当着观众被眼前演员的眼神,其瞳孔的光芒,其额角的汗水打动,他已不知“高台教化”为何物,他确信视觉的力量,他也认可“眼前的真理”,并心悦诚服报之以掌声。

在《火神与秋女》里,褚大华和“狗熊”大哥友情深重,但他们又都真挚地爱着秋妹,逼近的观演空间里,每个人精神深处友情与情欲的冲突都被旗鼓喧闹地表现着。厚道的秋妹要走了,褚大华、王立熊为心上人饯行,内心一万个不舍,却强作欢颜,他们端起送行酒一饮而尽,浓郁的酒香即刻弥漫在观众席中……场上,因酒精而涨红的脸、因悲怆而发的深重叹息声、郁郁的乐声,真切传达出两个底层矿工对不幸少女深深的怜惜——而这一切都被视觉“润饰”和丰富了。《天上飞的鸭子》里,那位现代派女诗人,以其新奇和另类给观众深刻印象。显然,孤独涵养了她的乖戾,而偏激造就了她的虚无,“食洋不化”

的她高居于铁架子搭的“空中楼阁”之上,似乎被生命的痛苦、爱的真谛折磨得灵魂出窍。然而,凝神思索的她也会饿,也乐意尽享美味佳肴。当刚才还宏论迭出的女诗人,转瞬间,无视男主角的饥饿和钱包,失态地大嚼大咽时,观众为这反讽的镜像不免哑然失笑,大跌眼镜。

舞台的“拉近”,意味着交流方式的升格,即感同身受心理的获得。作为网络时代写照的《我的第一次》,在池状舞台演出时,演员与前排观众距离不到一米,导演将主人公的卧室、工作室以敞开式面对观众,男女演员与观众水平视线交流,其行、坐、卧,其眼泪、咆哮、温存,都一一强烈地感染着观众,贴近的视像代表了对观众精神认知的洗礼,也在这一刻实现个体观念有力的“改写”。《我爱×××》中,同处一室的几个人仿佛重放镜头似的刷牙、换频道、睡觉、拎着箱子出门……等等,满目货真价实的生活,它们和在没有任何布景及支点的空空“单间浴室”里,演员魏宗万以身形虚构,辅以评弹等说唱艺术,幽默夸张地表现了普通人的狡黠一样,在流转的“纯”动作性中,直喻着“关于人”、“关于岁月”、“关于生命”等等滞重的主题。距离使视像充盈了,也使观众的自我得到充盈。

“中近景”创造了共生型的观演关系,也营建着主客的精神对话。一方面,在小剧场格局中,戏剧的细节通过视觉赢得观众心理呼应。如《思凡》,聚焦于镁光灯下的可视性场面,快速变化的人物表情和行动,完全是心灵透镜似的。在咫尺之间,在仙桃庵里,小尼姑色空整日“烧香换水”,绕回廊散闷的寂寞无聊,小和尚本无无心向佛,闲极而动,一边扑打蚊子,一边“虔诚”念“阿弥陀佛”的滑稽可笑,都借助背景虚化,凭依“中近景”声情重心的突出,而使观众感到身临其境,认可主人公的精神反叛。另一方面,在大剧场格局中,以舞台空间的多重复合,以远、中、近景的透视性,构成“推拉”的视觉处理效果。《风月无边》中——文武场面被置于舞台深处,只是看得见的“作场演

戏”；而中、前表演区灵活调配，一暗一明，李渔趋前至光区下感叹，犹如“拉近”；前区灯光暗下来，中场复明，袁姨和“铁笛子”一番评说，好像“推开”……这种场面调度与剧作表现冲破世俗拘囿的精神自由十分和谐。可见，晤面情境下，视听机能成为观演之间真正的纽带。

4. 否定多元视点，激活舞美张力，谋布大气度隐喻空间

在高度写实的布景中，观众容易陷入叙事故事时空，而丧失即时的视听乐趣，因而当代戏剧家十分注意以“空场”和“净场”来使观众视线集中到戏剧情境和动作上，有的甚至不惜以追光将角色罩在某个点上，其他区域全部成暗场，于是环境和背景消失了，故事和联系中断了，被聚焦的人成为了视觉中心。有时，即使没有做到完全“空场”，当代戏剧也力求布景简化、写意化。编导者每每在整个戏剧活动的空间点缀一二抽象物品直喻剧旨，大写意中透出几许空灵感，戏剧象征于是获得更彻底的解说，而且是第×角色（观众）介入的解说。这种“看”的诱导，代表了新剧场“眼睛哲学”的正式确立。

小剧场戏剧《链》“图示”了非人性的亲缘观念及其社会危害，作为角色和观众压抑心理的投射，舞台斜坡式的地面上伸出的是一些奇形怪状、谁也叫不上名字的黑色物体，既像山洞中歪歪斜斜的石崖，又像拼命挣扎而终于身陷囹圄的生灵……与之呼应的是，身着黑衣的舞蹈演员们在凄婉的湘西民乐中，在岩石幽暗的光亮中，时而环绕在女主人公周围，时而变换着姿势表演，沉重的鼓点化演者、观者为一体。

着意焦点呈示，使表现性、装饰性舞美大行其道，场景灯光、音响及其蒙太奇式编配，借阐释深化了当代戏剧家的哲理化思考。为对人性裂变和生活残缺予以隐喻，《亲爱的，你是一个迷》挂出四块不规则的方体，分别画着人的五官的局部，编导

者根据戏内在的逻辑进行变化、组合,好看却也很值得玩味。在《屋里的猫头鹰》里,巨大的黑丝绒硬片挂在舞台内侧,上面赫然两个圆洞。洞里左右晃动着的“眼睛”,犀利而明敏,那是一只巨大的怪诞的猫头鹰,它以视觉空间的奇伟给戴着猫头鹰面具的观众很大心理挤压,产生无法逃遁的仓皇感。《家丑外扬》编导者对该戏演出环境的设定,又显示出另一番意味性——剧场两边墙上悬挂的是用俄文书写的红色条幅,高高的脚手架矗立在主演区两边,上面闪动着红灯,张挂着破烂不堪的安全网,电弧光刺刺拉拉。剧中人走出“家门”经过“阳台小院”,就陷入了危险地带,暴露在“高压”的浓重阴影下……所有这些暗喻冲突背景和主人公精神困苦,既经济又神奇,构成情境直喻的推力。

张显醒目的视觉建构,总是唤醒着即时性视听热情。香港演艺学院的《澳门故事一二三》以焦点投射的方式纵向描摹风雨澳门的岁月沧桑,三个连缀的独角戏中,演员的精彩表演,“被作为”背景墙上播放的历史幻灯片的“投影”,台词和肢体动作“诠释”着一幅幅古旧的照片,使多元文化中澳门人的精神世界清晰可辨。幻灯片作为舞美核心构成的机动性,与演员肢体变化的象形性,创造了格外感人的协奏快意。而在《纪念碑》中,舞美则被赋予更突出的视觉造型效果。导演一方面运用青白或通红的灯光“细述”痛失爱女的梅加对灾难的回忆,对死囚科斯特的怒斥,另一方面,他立体地雕琢了废墟上的一对罪恶之“殇”其内蕴丰腴的形体造像。在求生欲望驱使下,科斯特拼命刨挖被自己奸杀的少女尸体,以及梅加面对寒尸终于爆发出炸雷般的愤怒,都被以鲜明的视觉形象呈现出来,恍若油画一般。特别是最后,代表23具女尸的十数件白色连衣裙在火红的底灯映衬下,冉冉升起,形成一座揭露战争罪恶的“纪念碑”,更产生了极大的震撼效果,令观众动容。可以说,《纪念碑》以超越语言的视听造型征服了每个观赏者。

显然,当代戏剧舞美渐成“视觉盛宴”,不是指其浩大,而是谓其光彩。

5. 视听元素扩容,更多叙述性构成为演示性构成所置换

在突破镜框式舞台的局促,尝试以非写实成分改变经典戏剧的“整一性”时,时空错位的“蓬台”实验即“后设戏剧”实验必然会出现。当代戏剧着力将回顾、幻觉、希冀等用具像方式予以“重现”,启动了批判和自省机制,在可视的情境里赢取喝彩。台湾学者石光生称之为“剧场实况呈现”,即“将舞台的相关设施故意地呈现于观众面前,以达到颠覆传统写实剧场的目的”。石光生特别举了纪蔚然的《黑夜白贼》的例子,认为其“剧场实况呈现”,“出现于回忆的场景里”。当林母回忆说,那天“我们一家口子没闲的准备给他们吃”时,“已有一些男子分别从舞台左右两方上”。“迅速设好饭桌和木凳,然后一一坐下”。“众人做喝酒吃饭状”。他指出:“剧场实况呈现的挪用”,“可以颠覆易卜生或曹禺式的传统写实形式,”完成纪蔚然所谓“(反)推理剧”。^① 石光生注意到了“剧场呈现”对戏剧传统的背离,却没有注意到视听重构的重大理论意义。事实上,正是在陈述的视听化转换上,当代戏剧开始获得丰富、多向的资源,获得浑圆饱满的并置空间,获得前所未有的情感揭示力。

其一,是心理变异、心理煎熬的直呈。它化抽象为直观,更具“刺激性”,因而也更具表现性。在《WM》中,曾共沐知青风雨的恋人“板车”、“公主”,由于“板车”势利,巴结局长女儿而分道扬镳。一直爱着“公主”的“将军”气愤地责骂“板车”无义,“板车”故作漠然,内心却十分羞愧和难堪。于是,导演沿心理分析的路子,“重现”了“板车”的内心世界:一个面罩黑纱的人,走向

^① 石光生:《论纪蔚然〈黑夜与白贼〉的(非)写实跨文化挪用》,《当代剧场研讨会论文集》,台湾艺术大学2002年版,第197、198页。

后演区扬鞭抽打,站在中演区(原位)的“板车”应声做出各种痛苦表情和身体动作,一会儿,黑罩人消失,“板车”恢复原态。无疑,“黑罩人”指代着“板车”的良心。这种心灵的“现场直播”,真切而具深度阐释性。

其二,是幸福、欢娱的“实况呈现”。它赋予戏剧场景以浓郁的诗意,带来视觉上的悦目感。《桑树坪纪事》中,许彩芳和榆娃在演唱《芙奴传》时,扮演一对情侣,心意相通,而随后的激情幽会,两人更是情深款款,相约终身。这时,“一对象征爱情的男女青年,在许彩芳与榆娃身后的某块光区内舞着。歌声起——”。感情的浓烈无以表达,竟以如此富有趣意的情景来渲染,足见编导与众不同的艺术智慧。“爱舞”显然已经脱离图象“说明”的艺术窠臼,而站在剧场美学的高度,营造了微弱却极其珍贵的“桑树坪亮色”。

其三,是重要人物和事件的回忆性“复现”。它往往是“过去的戏”的关键,关系剧情的走向,牵动人物的命运,因而“回忆演示”,事实上是重要的“对比”、“探询”、“诠释”和“延宕”。《阮玲玉》全剧即是历史的“重现”——在红孩儿小玉的恳求下,年过古稀的穆天培大师陷入对往事的追思……舞台上,一边是阮玲玉惊雷闪电般的生命际遇,一边是暮年的当事人穆大师和红孩儿从旁的议论和评述,不同时空同台演绎,薄命红颜阮玲玉,其渲染腾器的短暂人生浮现而出。一束顶光罩着身着白旗袍的阮玲玉走向前台,跨时空的舞台语汇,呈现出这位具有非凡才华和美丽的女演员其全部气韵和风采,视觉冲击自不待言。不仅如此,《阮玲玉》在情节进程中也时不时会出现具象的“记忆”,例如,阮玲玉考取了演艺明星,兴奋地告诉至交张四达,随后她对张四达说:“我想起那天我妈在张府的事。”接着,阮家母女在张府情景“重现”,决意拆散两个年轻人的张母诬陷阮母偷盗,把阮玲玉母女赶出了张府……作为表现自尊的阮玲玉心结的重要视像,“诬陷重现”比台词叙述更“力透纸背”。

6. 台词和音响的视听性美化,催生舞台主导力量的嬗变

伴随剧场元素的调整和置换,台词和音响的舞台意义陡然改变,它们更多地起着“煽情”而不是“达意”、“象形”而不是“造境”的作用,因而,当代戏剧通过台词和音响的视听性美化,寻求更具爆发力的瞬间。《思凡》中,小尼姑色空在钟磬声中忧郁而坐,她吐露的心事“削发为尼实可怜,禅灯一盏伴奴眠,……”没有采取一般话剧念白形式,而是将其极度音韵化,类似于变腔朗诵。仅仅如此,编导者还觉得不够,色空每一句念白之后,他还让5个场上演员以同样的声调齐声重复,这就形成了抑扬顿挫、绕梁回旋的磁性音流,表意煽情,且获得了强烈的戏谑意味。编导者让色空、本无在歌队(场上演员)中“化出”和“化入”。“化出”时,歌队以声音伴演,此时声音被“制作”和“意义化”。当色空宣泄心中不满时,歌队发出“嗯?”的质疑声,代表寺规的惩戒,象征秩序的威严;当色空毅然决定下山时,歌队齐声伴以“南无阿弥陀佛”的诵白,而且节奏越来越快,越来越急,指喻色空的心声,最终小尼姑撕碎经书,奔下山去。同为孟京辉创作的《恋爱的犀牛》也对台词的听觉愉悦做了实验。剧中“爱情训练班”一场,学员们用不同国家语言重复讲一句话,并对爱情发表各自的看法。他们的声音重叠在一起,既显现了音乐节奏,也具有了和声的美感,台词表意性功能为象形性功能所取代。

《我爱×××》中的750句“我爱……”完全是用声音“演”出来的,从男声到女声,从呼喊到细语,各种音质音色以及哑语、停顿、气声,变幻着传递各种关于“我爱……”的思考,产生了恣意放浪而触及灵魂的张力。某些当代戏剧台词的视听“美化”是现代主义的,即荒诞化的,表现为语无伦次,答非所问,莫名其妙。《魔方》中“无声的幸福”一场,深情的丈夫请来“包治百病”的医生治好妻子的哑疾,没想到妻子倾诉出的全是“政治语

言”，痛苦中丈夫尝试矫正她，而两人的对话像两股道上跑得车，各不相干。最后，舞台上只听见悉悉说话声，直至变成一片乱糟糟的音响。对话一旦被支解，语言回归音和音律，成为纯粹的“内容”，意义就外化了。

利用画外音来营造情境，诗化了舞台听觉。《魔方》以“哲理性思辨色彩”著称，而其“哲理性思辨色彩”相当程度上与画外音等语言扩展有关。“雨中曲”里，一对男女在悠长而深情的画外音中沉入回忆：那时节，雨中，一对新人相携而出，体味着甜蜜，可后来，一个离异的男子孤独地徘徊，“相爱了那么久，人怎么分开了呢？”弃绝对话，画外音让表演者演出了浓重的忧伤。而“宇宙对话”在蓝幽幽的光色中，呈现一群青年激越雕塑般的造型，形体解构着“对话”，天穹中是“太空人”辽远飘渺的画外音：“万念俱灰，万籁俱寂，飞碟在信息间游历，飘向未知，飘向永恒……”这是探索的旁白，是襟怀的写真，反映了科技岁月青春阵营对宇宙的期待。《勾魂唢呐》呈现一个90岁老太太醉意微熏中的回忆。甜酸苦辣，人生况味，表演者仅靠少量画外音，就将一位老年妇女一生中最重要几个生命片段及其感受传达而出。这部独角戏，时空跨度大、历史背景繁，转幕间倏忽而去，生命深重的履痕在画外音中历历在目，令人唏嘘不已。为电影所专有的画外音一旦成为剧场情致的添加剂，那么，它对剧作感召力的影响实在非常大。

各种声音、音响的超现实配制、“交响化”，象征化，突破“自然音效”屏障，向“有意味的形式”延展。《魔方》中“黑洞”一场戏，误入绝境的诗人、剧团团长、主演，在黑暗中寻求生机，“嘀咚嘀咚”的滴水声，一经提炼，给剧中人以巨大恐惧，它落在心上，无异于死亡判决书。在“绕道而行”里，每当有人要去试探一下路，紧张的声音便骤然而起，伴随而来的是更多的疑虑和猜测，加重了常规挑战者的精神负担。《思凡》表现小和尚对“寺外世界”的向往时，采用拟声点染技巧，本无推开山门一瞬

间,场上“表演者”们齐声发出狗叫、鸡叫、鸟叫、驴叫,世俗生活的热闹和生动,与孤影青灯的僧院人生形成极鲜明的对比。通过对环境音响的电影化的主观运用,借助农家“象形”的喧嚷,编导者把观众引入俗根未净的本无之内心世界,获悉其叛逆行为的世俗原由,可谓巧妙而自然。

由上可见,在感性的、娱乐的艺术需求引导下,当代戏剧的视听实验在多层次、多角度、多空间如火如荼展开,几乎涉及到戏剧传统生存模式的每一个方面。尽管它们深浅成败不一,但其目标是一致的,即实现戏剧的形而下转换。

三

当代戏剧视听元素的整合,改变了中国戏剧的精神构成和呈现方式,开放了戏剧全新的观演空间,使中国戏剧在审美构成上获得了真正的多样性和丰富性,也使当代戏剧在文化消费多元化的历史中,由于与时代意趣的勇敢结合而不至于惨遭淘汰。尽管人们有千百种理由批评当代中国戏剧视听建构不完美、不优雅、不匹配,甚至认定它们在某些情形下破坏了一贯的戏剧构成,以“杂烩”的浅薄,“喧闹”的“平常”表现出媚俗、流俗的倾向,然而,通过视听要素“增容”,当代戏剧极大地拓展了戏剧艺术表现力却是无法否认的,当代戏剧在视听元素支撑下迅速、深刻转型的趋势亦是无法改变的。作为急速滋生的戏剧新质,视听化娱乐更深刻地凸显了中国戏剧当代性的特质,而与21世纪环球戏剧思潮取得“共振”和“互补”。可以说,只要戏剧需要娱乐,就离不开视听释放,而只要戏剧优化了视听建构,就能在娱乐甚至思想的空间大放异彩。因为毕竟,如丹尼尔·贝尔所言:“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实。”^①

^① 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店1989年版,第156页。

那么,当代戏剧视听新质的滋生,机缘在哪里呢?或者说,是什么因素和力量导致当代戏剧转向了视听建构的实验,并乐此不疲呢?

显然,当代戏剧视听元素的急速滋生,是各种社会、艺术、文化“合力”的结果,具有深刻而复杂的背景。纵观当今世界,人类社会正日益变得人本化、差异化和自主化,激烈的意识形态纷争,迅速走向消解,而代之而起的是和平协作,是个体需求、个性原则的肯定与褒扬。因此,以视听为娱乐和以冲突为娱乐,事实上代表着两种社会观的对垒,而视听娱乐(个体性)对冲突娱乐(社会性)的取代,乃大势之所趋,因此当代戏剧视听历史的揭开,意味着戏剧艺术理性的苏醒。同样,也正是思想本位和斗争哲学的蜕化,正是对人的内心和生存境遇由衷的关切,使戏剧家开始真正回归戏剧本源、回归舞台,以开放的思维演绎个体的戏剧,演绎自由绚丽的戏剧逻辑,这导致二十世纪下半叶“导演中心主义”的确立。因而,当代戏剧视听美学的崛起,宏观背景是个体社会观的形成,微观源头是“导演中心主义”的卓然明晰。而相应的,在导演中心的体制框架下,当代戏剧视听建构,至少从以下三方面获得了启示和滋养,使自身日益丰肥,快速繁衍起来。

一是电影艺术的影响。当代戏剧与电影的关系甚为密切,正像苏联著名戏剧电影导演托夫斯托诺果夫所指出的:“随着人类文明的突飞猛进,科学与艺术之间以至于电影与戏剧之间的联系日益紧密,它们彼此间的界限势将渐趋模糊。为了便于相互丰富和影响,建议‘拆除界标’。”^①电影作为视听的艺术,以声画结合的力量打动观众,完美的画面激发人们的狂热追逐,而声画蒙太奇让观赏者流连忘返。这种感官主导引发的(视

^① 托夫斯托诺果夫:《拆除界标》,《电影艺术译丛》第5辑,中国电影出版社1963年版,第98页。

听)审美娱悦给当代戏剧以有益启迪。而“读图时代”影像的普遍被青睐和戏剧的倍受冷落,也使当代戏剧由于寻求艺术活力的原因,而吸收、借鉴电影艺术的视听技能,借助“舞台画面”、“重现”、“台词缩减变异”等等来培育当代舞台魅力,营建“可看”、“好看”的戏剧艺术构架。二是民族戏曲的影响。中国戏曲“以歌舞演故事”的基本手段是“唱、做、念、打”,而这中间“唱做打”都属于视听要素,“念”与“做”类似,也可以从听觉美感上予以评估,因而在假定性空间,戏曲表演追求“意调双美”,追求“本色当行”,所着力者是——视听快感,所以戏曲堪称是“准视听艺术”。其独特的语汇和呈现原则给观念突围中的当代戏剧家以鲜明印象,一时模仿者众。歌舞剧的三位一体、以“转场戏”替代“定场戏”、追求虚拟性动作的感召力,可以说是当代实验戏剧从戏曲宝库获得的重要“杀手锏”。三是现代主义戏剧的影响。滥觞于20世纪初的象征主义、表现主义、未来主义戏剧,强调舞台“表现”,力图凭依象征、幻象、直觉和梦境传达潜意识观念和视像,达到对生命本质的形象领悟。在他们看来:“世界存在着,仅仅复制世界是毫无意义的”^①,因而,寻求“一瞬间的揭示”,“借有形寓无形,借有限表无限”,尝试感官上品味,使现代主义以空前自由的舞台,彰显了声音、幻梦、人鬼同台、假面具、机械动作等等,人的内心世界第一次在剧场里变得看得见、听得见。这对当代戏剧思维转换具有重要意义。正是由此,当代戏剧告别现实主义的虚构机制,而拓宽了视觉和听觉想象。正像亚尼克·芒什尔赞誉马纽埃尔·达莱等人剧作时说的:“他们笔下的世界充满了奇思异想:飞翔的疯子一边唱着——一边摔倒在埃菲尔铁塔底下;宇宙大爆炸和创世纪学说被聪明地重新解说;对立的东西方文化与情感、古代英雄与地铁里的

^① 埃德施米特:《创作中的表现主义》,《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,第153页。

流浪汉、爱德华·邦德与尤涅斯库互相碰撞冲击。他们还让狗和栏杆开口说话,竟然也没有一个人对此感到吃惊。”^①丰富和多样性的渴望,在视听的复活中实现,使当代戏剧几乎义无反顾地走向视听交汇的艺术巅峰。

视听娱乐作为戏剧“新质”包孕了当代观众审美享受的需求,也反映了戏剧适应社会文化进步更新发展的要求,特别是高清晰度电视、网络技术的崛起,画面取代文字已是潮流,视听元素早已成为现代文化的核心元素。正像海德格尔所说的:“人存在的意义在于对世界诸种现象的分析。真理不仅是论说,而更是显示。”^②“显示”的重要使得当代戏剧必须吐故纳新,在传统的“论说”构架上增添视像乐趣、音乐乐趣。而另一方面,这种戏剧形貌的改造,尽管具有其不同凡响的声势,但它终究是“改造”,它可以淡化布景,去除镜框;可以疏离故事,削弱冲突;可以删削对白,颠覆诗意,却无法摆脱价值和意义,无法放弃演员、观众的参与,无法背离面对面交流的基本形态,一句话,它终究还是表演的、戏剧的、艺术的。甚至在相当长的演变过程中,它还是戏剧“新质”,还处在孕育、发展中,不可能取代性格、冲突、对话而成为戏剧首要的因素,因而凭依视听“感天地,泣鬼神”还无从谈起。

然而,娱乐是戏剧的本质,甚至如布莱希特所言:“只要是好的戏剧就是娱乐的。”^③中国当代戏剧长期侵淫于政治教条、道德训诫、文化功利主义之中,囿于“假布景”、“假冲突”、“假对话”中,丧失了“疯狂”、戏谑、坦诚和疑惑,没有“触目惊心”,没有“逍遥自在”,没有“霓裳羽衣”。视听娱乐质的滋生繁衍,无

① 亚尼克·芒什尔:《关于当代法国戏剧写作中的若干尝试》,《戏剧艺术》2003年第5期。

② 海德格尔:《林中路》,上海译文出版社1997年版,第72页。

③ 布莱希特:《娱乐戏剧还是教育戏剧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社1990年版,第72页。

疑将彻底扭转当代戏剧大多有“剧”无“戏”的困境,改写舞台拘泥于“言说”的经典路子,使戏剧在大众传播时代真正成为“立体的”、“上演的”戏剧,“好玩”、“好看”的戏剧,当然更是思想充沛的戏剧。从这个意义上说,视听元素的膨化是中国戏剧焕发生机的契机,也是戏剧告别枯燥、单调,而走向感性体验,走向多层次、多声部、多色调精神享受的开始。

静止的流水

——简评话剧《真凭十据》

张建勤

在马来西亚槟城,看过“造心厂”的十年回顾展力作之一《真凭十据》,走出剧场,立刻就有一种“有话要说”的冲动。几天过去了,依旧无法平静。可见,这个演出是实实在在打动了我的心。

“造心厂”是个爱美(业余)剧团。在其十年回顾的纪念册上有这样的文字:“《真凭十据》,一个有点反传统的回顾展,除了利用影像去交代‘造心厂’这10年来在舞台上的心情,也同时出人意表的邀请了两位非该团成员的戏剧工作者,重新挑选其中3部他们曾经观赏过的旧作,以全新诠释的‘二度创作’形式搬上舞台,实行由局外人的眼光来审视自身的作品,在于这10年来第一个回顾展中,达到双重交流的意义。”应该说,造心厂这么做是很冒险的。一是因为重排旧作向来是戏剧团体十分谨慎甚至犯忌的,倘若是新作,人们图个新鲜,即使看了失望,也罢了。“艺术嘛,难免有缺憾的”。而旧作经历了时间的残酷磨砺,原先刚出炉时的稚嫩与毛糙,在时隔多年之后,恐怕很难

获得人们当初的那份谅解与宽容了。所以,如果排不出独特的新意,在原有的基础上更上一层楼,观众一定会离座的;一是这回竟然举出让“局外人”全新诠释自己的旧作的创意。旧作若是完美之物,被诠释错了、演绎砸了怎么办?岂不坏了名头?旧作若非完美,岂不活生生地现出丑面让不相干的局外人轻易地耻笑和横挑鼻子竖挑眼?

事实证明,我的想法是杞人忧天。造心厂的“冒险”恰恰是成功的关键。“是骡子是马拉出来遛遛”,原来“造心厂”心里有底,不怕“遛”!

《真凭十据》成功了!

被挑选出来的3部旧作分别是《红》、《囍》、《凶杀安木》,造心厂分别首演于1992年6月、1993年12月和1995年12月。时间间隔这么长,称其“旧作”也是名副其实。旧作本子如何,演出效果如何,我均无缘亲见过,听说是蛮不错的,无权置言,不说也罢。但就现在的本子和演出效果来看,我要叫好!

3部戏中的《红》与《囍》现在被合成了一部《红+喜》,但又并非简单的 $1+1=2$ 。我们先来看看故事。

列夫·托尔斯泰说的对,如果说幸福的家庭都是相似的,那么,不幸的家庭则各有各的不幸。小红成长于一个破碎的家庭。随着父母的离异,小红失去了母爱,父亲承受着生活的重压,经常将内心积聚的痛苦化为暴力在小红身上宣泄出来。终于,小红离家出走了。一个偶然的机会,她结识了一名男青年尼尔森并很快同居。她以为自己找到了幸福的归宿。等她发现自己有了身孕,惊喜地告诉心爱的人时,得到的回答是堕胎。小红想的是生个孩子,三个人组成一个完整的家。而尼尔森想的倒也很“务实”:我们自己过生活就已经够辛苦了,有了孩子如何养活?原来他实在害怕承担责任,最后选择了逃避,抛弃了小红。小红的梦想破灭了。她打掉了肚子里的孩子,从此对生活绝望,日益堕落下去,竟至于沦落风尘。结局很悲惨,小红

彻底失去了生活下去的信心和勇气,自杀了。

再看春娇。春娇和所有女孩子一样,对自己的未来充满美妙的幻想。她是由媒妁之言说合嫁给了一位卖猪肉的小伙子阿雄。虽然与自己梦想中的“白马王子”有距离,但每天在阳光下卖猪肉,“也算是阳光男孩喔”。单纯和朴素令春娇坦然地爱上了阿雄,婚后的日子过得倒也平静。但等她怀孕后,问题来了。原来恰在这时,她的一个要好的男朋友从国外回来,意外重逢,就有了几次来往,而这来往本来很纯洁,却被当地人传出流言。阿雄的母亲竟然听信了,叱骂春娇“不要脸”、“不正经”,说春娇肚子里的孩子是“杂种”。更可气的是阿雄也站在母亲的一边,不仅从此冷落了春娇,开始在外面花天酒地,而且威逼春娇打掉孩子。可怜春娇有口难辩清白,一个原本安宁幸福的家庭顷刻间跌入了罪恶的漩涡。俗话说“哀莫大于心死”。绝望而生性倔强的春娇索性一不做二不休,以自己的方式开始报复性反抗:她生下了孩子(儿子),以此作为向阿雄的母亲施压的砝码。她故意与那位原本无辜的男朋友勾搭成奸,甚至将他带回家来。儿子大了,娶媳妇了,她教导儿媳妇要懂得保护自己的“清白”。就这样,无聊的家庭争斗成了她后半生的主旋律,直到老死。

两个故事的主题显然是一致的,都要表现女性的受压抑和压抑中的抗争。本剧编导机智地将“小红的故事”(《红》)与“春娇的故事”(《醅》)穿插在一起,采用平行叙述的结构方法和独角戏似的演绎手段,无论是往事旧情,还是今事新情,都主要依靠一个演员的内心独白和形体动作来完成。为了拓展剧情的表现空间,增加戏剧的张力,又有意添加了两个串场式的人物,既可以有机地连接两个故事中多次出现的、无法避免的、相对独立的叙述单元,使它们构筑成一个整体,避免导致结构松散而造成戏剧主题的冲淡,又乘机用干练的手法,加入了“中年沈女士为自己公开征婚”和“老妻嫁少夫”两个具有真实的现实生

活基础的故事,弥补了《红》与《囍》从人物关系设置到故事情节内涵的单薄。

所有这些,充分表明了本剧编导对在男权为中心的环境下女性的爱情、婚姻、家庭等诸多社会问题的深刻思考,并且用一个富有弹性的结构体裁来表达这种思考,更暗示了女性问题的复杂和久远。这样的构思编排显示了编导的缜密设计和独特匠心,一定比原本两戏分离分述更有看头,更具新意,本剧获得成功自然就是顺理成章的了。略显不足之处,好像《红》和《囍》的对比尚不够强烈分明,小红和春娇的经历似乎各不相同,抗争的手段也不同,但她们都不约而同地选择了将自己摆在最卑贱的地位上(一个沦落风尘,一个公开偷情),希望借此来为自己赢得一点尊严。这是弱者的无可奈何。

我觉得,如果其中一个选择了强者的道路,比如春娇没有“弄假成真”发生奸情,儿子成亲后全然忘记她的教导,难抵外面的诱惑,冷落妻子,婆媳俩经常在家默默相对,黯然神伤,了无生趣。用这样的悲剧性结局,来昭示以小红、春娇以及春娇的儿媳妇为代表的女性殊途同归的命运,是否更具有思想冲击力?

《凶杀安木》的情节并不复杂,某市发生一宗命案,死者是一位年轻的女时装设计师。解剖证明死因是其后脑遭受了一根木棍的沉重打击。案件发生后,陆续有三个人前往警局自首,称自己是惟一的凶手。探长经过调查,发现这三人其实都没有作案的时间,也没有合理的作案动机,可为什么这三人要“自投罗网”呢?继续深入调查后,探长才明白原来这一切都与传说中的一种专门噬食人类噩梦的妖怪——“獭”有关。在不知不觉中,探长也开始坠入一个没有出路的梦魇之中……梦乎?现实乎?无法分辨。

导演陈伟光说:“其实,我只想借用这次的题材来发展我那荒谬的思路。试想想,一个人从梦中惊醒,却发现自己掉入一

个更荒谬的梦境,那种时空错乱、精神分裂的处境一直是我最喜欢玩味的。看这个演出时,看到什么都别相信,那就可以清醒地享受这个剧本了。”

显然,剧作的情节、结构以及导演的阐述,都让我们产生一种“怪怪”的诡异感觉。与《红+囍》相比,本剧缺乏足够的通俗性,在展示编导个人化、理念化的戏剧倾向方面更加凸显。然而,这又并非是一出晦涩难懂、故弄玄虚的戏。尽管情节有点荒诞不经,但是主题鲜明,发人深省。现代社会中,快节奏的都市生活、紧张的工作压力、冷漠的人际关系、无聊的感情游戏、空虚的精神世界、残酷的尔虞我诈、森严的等级制度、强作的热情笑颜、倾轧的利欲纷争、迷人的权势诱惑、痛苦的人格异化……等等,令人无时无刻不是在恐怖的噩梦之中生活,分不清什么是梦,什么是现实。

人性被压抑、被扭曲,罪恶感被抬升、被浓化,剧中人的幻想杀人变成时髦的宣泄方式,沉迷受虐变成刺激的快感通道。从表面上看,本剧编导是以梦喻梦,实际上是以梦魇寓意现实。从一个梦境中醒来,紧接着掉入另一个更荒谬的梦境,我们也许很难领会导演为什么喜欢“玩味”这样的真假错位、时空错位的处境,但我听过这样的话:对于一个昏睡的人来说,如果醒来后不知道出路何在,最要紧的是不要叫醒他。我不禁要想,导演是否要通过他的舞台演绎,试图警示人们:既然已经梦醒,即使无路又何必再睡去,让我们共同找出路!重要的是,别自欺欺人。

特别值得一提的,是《真凭十据》两出戏的演员表演。应该说,这是一部表演难度很大的戏,尤其对演员的形体表现力要求很高。所有的演员都出色地完成了角色的塑造,个性也颇为鲜明,尽管在对戏剧观念的理解和把握上水平参差,有些地方过于追求形似而神似不足,但总体上看演出是成功的,对于业余演员来说,这样的表现是堪称专业水准的。只是对我来说,

听着演员们说着一口“槟城普通话”，耳朵多少有些格色。不过既然槟城的观众们听来自自然亲切，就无所谓啦。谁又能说这不是一种地方特色呢？《红+囍》的导演是洪万祥，《凶杀安木》的导演是陈伟光，造心厂分别将他俩从北岛戏子及戏剧家族请来“全新诠释”，可谓慧眼独具。让我们记住他们的名字，因为我们有足够的理由相信，并且期待着他们在舞台上为我们带来更多的惊喜。

写下上面的文字，才发现还没有标题。手边恰好有一本《静止的流水》，佛学著作。我是不拜佛的，随手翻翻，读到这两段文字：

其一：切记！你不是为了“得到”而禅坐，而是为了“舍弃”。我们不是以欲望来禅坐，而是放下。如果你“想要”任何东西，你永远也找不到！

其二：你曾见过流动的水吗？你曾见过静止的水吗？如果你的心是平静的，就会像静止的流水一般。你看过静止的流水吗？你看！你只看过流动的水或静止的水，是不是？当你的心平静时，就可以开启指挥。你的心将如流动的水，但却是静止的。心几乎像静止，不过，却依然在流动。

想想《真凭十据》给我的感受，于是，本文的题目有了。

《南西厢记》的版本及流变

俞为民

《西厢记》有南、北之分,《北西厢》,即是元代王实甫的北曲杂剧《西厢记》,而《南西厢》,则是采用南戏或传奇的形式、用南曲演唱的《西厢记》。从两者在戏曲史上的影响与地位来看,《北西厢》的影响主要是在文学上,《南西厢》的影响主要是在舞台上,明清两代的昆曲舞台上演出的都为《南西厢》。而《南西厢》有不同的版本,本文即对《南西厢》的版本及其流变作一考述。

一 元代南戏《西厢记》

元代南戏《西厢记》是最早的《南西厢》。关于南戏《西厢记》,明徐渭《南词叙录》将它列在“宋元旧篇”内,题作《莺莺西厢记》;又清钮少雅在《南曲九宫正始》中,既引录了元代的南戏《西厢记》的曲文,也引录了明传奇《西厢记》的曲文,在引录元代南戏《西厢记》的曲文时,题作“元传奇”,并谓是元代李景云所作,如册一【黄钟引子·瑞云浓】曲下注云:“此调蒋(孝)、沈(璟)二谱收元李景云《西厢记》之‘春容渐老’一调,与此同体。”又册一【黄钟过曲·三段子】曲引录“元传奇”《西厢记》“夜深静悄”一曲,曲下也

注云：“此李景云所撰《西厢记》，其【啄木儿】、【三段子】皆与《伯嗜》体大不同。然此二传奇皆系元人首（手）笔，但不识孰先孰后？况据元人词套，凡遇此二调，每用此《西厢》格者居多。且《元谱》及《蒋谱》亦皆收此二格，后因时谱皆以《琵琶》体易去之，致后人不知有此二体也。”因此，钱南扬先生认为：“《正始》称李景云，一则云‘元人’，再则云‘元人手笔’，且所作之曲又是为元人时行之格，而《元谱》已收之，可见他是元人甚明。”^①

那么南戏《西厢记》是依据杂剧《西厢记》改编而成，还是与杂剧同为原创，并行流传？在《南曲九宫正始》、《南九宫十三调曲谱》等南曲谱中，还收录了 28 支元代南戏《西厢记》的佚曲，这 28 支佚曲不仅不见于今存的各种明代人创作或改编的《南西厢》，而且也与《王西厢》相应部分的曲文不同，如杂剧《西厢记》第三本第三折敷演莺莺约张生月夜幽会却又赖简的情节，在《南曲九宫正始》等南曲谱收录的“元传奇”《西厢记》的佚曲中，有 8 支曲调是敷演这一情节的，而这 8 支曲调的曲文与杂剧《西厢记》完全不同，而且与明代崔时佩、李日华改本《南西厢》、陆采改本《南西厢》也完全不同。

关于元人所作的南戏《西厢记》，明何良俊在《四友斋丛说》中也曾提及，如卷三十七云：

南戏自《拜月亭》之外，如《吕蒙正》“红妆艳质，喜得功名遂”，《王祥》内“夏日炎炎，今日个最关情处，路远迢迢”，《杀狗》内“千红百翠”，《江流儿》内“崎岖去路赊”，《南西厢》内“团团皎皎”、“巴到西厢”，《玩江楼》内“花底黄鹂”，《子母冤家》内“东野翠烟消”，《诈妮子》内“春来丽日长”，皆上弦索。此九种，即所谓戏文，金元人之笔也，词虽不能尽工，然皆入律，正以其声之和也。

^① 钱南扬：《宋元戏文辑佚》，古典文学出版社 1956 年版，第 143 页。

其中所说的《南西厢》内“团团皎皎”、“巴到西厢”两曲,《南九宫十三调曲谱》、《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》等皆引录,曲牌名作【黄钟过曲·降都春序】、【仙吕近词·河传序】,并皆题作“元传奇”《西厢记》,另《雍熙乐府》卷十六、《盛世新声》酉集、《词林摘艳》卷二皆引录【降都春】、【出队子】、【闹樊楼】、【滴滴金】、【画眉序】、【啄木儿】、【三段子】、【滴溜子】、【下小楼】、【耍鲍老】、【尾声】等十一曲为一套,《词林摘艳》题作“无名氏《南西厢记·月夜听琴》”。这两曲皆不见于《北西厢》及其他各种《南西厢》,显然,这两曲确是选自元人所作的南戏《西厢记》。

另外,《南曲九宫正始》、《南九宫十三调曲谱》等皆收录了南戏《西厢记》【中吕过曲·永团圆】“夫人小玉都睡了”一曲,可见,南戏《西厢记》中还有“小玉”这一人物,这一人物是以前各种有关崔、张故事的说唱文学及《北西厢》、明代各种版本的《南西厢》中所没有的。而这也说明,元代的南戏《西厢记》与《北西厢》没有承袭关系,而且从《北西厢》的剧本体制即突破杂剧一本四折、一人主唱的限制,以及王实甫曾作有北南合套的散曲等情况来看,他在创作杂剧《西厢记》时,其剧本形式似受到了南戏《西厢记》的影响。

其实《西厢记》的故事源自唐代元稹的《会真记》(又名《莺莺传》),由于其采用了通俗文学的表现形式,加上故事本身又具有一定的传奇性,因此,这一故事在民间就广为流传,如北宋赵令畤谓:“至今士大夫极谈幽玄,访奇述异,无不举此以为美话,至于倡优女子,皆能调说大略。”^①许多文人与民间艺人把这一故事改编成说唱文学,如赵令畤就编写了鼓子词【商调·蝶恋花】咏《会真记》,宋代著名词人秦观、毛滂皆用“调笑转踏”的形式,来描写《会真记》的故事。宋代话本也有《莺莺传》。又据

^① 赵令畤:《商调·蝶恋花序》,王季思校注《西厢记》附录,上海古籍出版社1978年版,第205页。

周密《武林旧事》记载,在宋代的“官本杂剧段数”中,就有一本《莺莺六么》。到了南宋时期,虽然南北两朝由于政治与军事上的原因而对峙,但《会真记》的故事并不因政治与军事上的对峙而只是在一方或北方,或南方流传,而是在南北两地同时流传,如在北方,产生了董解元的《西厢记诸宫调》。在南方,以娱人、谋生为主要目的的南戏作家与演员,也肯定不会对《会真记》这一为广大民众所喜闻乐见的故事视而不见,不去采用它。因此,南戏作家根据当时流传的有关崔、张故事的说唱文学以及宋杂剧编撰了南戏《西厢记》,这是情理之中的事,反之,面对这么好的题材不用,则是不可理解的了。因此,在元代,当王实甫将《莺莺传》的故事改编成杂剧的同时,南戏艺人也将这一故事改编成了南戏,两者在南北曲坛上,同时流传。

二 明崔时佩、李日华改本《南西厢》

由于南戏的作者皆为缺乏文学修养的民间艺人,如明王骥德《曲律·杂论上》指出:“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记,其鄙俚浅近,若出一手。岂其时兵革孔棘,人士流离,皆村儒野老涂歌巷咏之作耶?”而北曲杂剧多出于文人学士之手,如元代赵孟頫云:“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作,皆良人也。”^①因此,南戏《西厢记》与杂剧《西厢记》虽在元代同时产生,但在文学性上,南戏不如杂剧,也正因为如此,南戏受到文人学士们的鄙视,如徐渭《南词叙录》云:南戏虽“作者猬兴,语多鄙下,不若北之有名人题咏也”,“其曲则宋人词而益以里巷歌谣,不叶宫调,故士夫罕有留意者”。而《北西厢》受到明代文人的推崇,如王世贞在《艺苑卮言》中对《北西厢》中的一些骈丽典雅

^① 朱权:《太和正音谱》引,《中国古典戏曲论著集成》(3),中国戏剧出版社1959年版,第24页。

的曲文大加赞美,曰:

北曲故当以《西厢》压卷,如曲中语:“雪浪拍长空,天际秋云卷,竹索缆浮桥,水上苍龙偃。”……是骀丽中景语;“手掌儿里奇擎,心坎儿里温存,眼皮儿上供养”,……是骀丽中情语;“他做了影儿里情郎,我做了画儿里爱宠”,……是骀丽中诨语;“落红满地胭脂冷,梦里成双觉后单”,是单语中佳语。只此数条,他传奇不能及。

王骥德也认为:“古戏必以《西厢》、《琵琶》称首,递为桓、文。”^①“夫曰神品,必法与词两擅其极,惟实甫《西厢》可当之耳。”^②

而王实甫的《北西厢》虽然具有较高的文学性,但其剧本体制、脚色体制等还很不完善,如剧本体制,虽突破了北曲杂剧一本四折的体制,由五本组成,但其中仍保留着一本四折的体制,一折由同一个宫调的曲调组成,叶同一个韵部,且一本只能由一个脚色唱,其他脚色只能念白,这样的体制不仅妨碍了故事情节的展现与人物形象的刻画,而且舞台效果差。同时,到了明代,随着南戏四大唱腔的盛行,北曲唱腔逐渐衰落,如王骥德在《曲律·论曲源》中指出:“迩年以来,燕、赵之歌童、舞女,咸弃其捍拨,尽效南声,而北词几废。何元朗谓:‘更数世后,北曲必且失传。’宇宙气数,于此可乱。”而《北西厢》字多腔少,与腔多字少的南戏唱腔不合,尤其是南戏四大唱腔中的海盐腔与昆山腔。因此,在明代,一些文人剧作家既推崇《北西厢》的文采,又惜其不能用为文人学士所欢迎的海盐腔、昆山腔演唱,不能付诸舞台,故对其作了改编,即将《北西厢》改成了《南西厢》。

① 王骥德:《曲律·杂论上》,《中国古典戏曲论著集成》(4),中国戏剧出版社1959年版,第149页。

② 王骥德:《曲律·杂论下》,同上,第172页。

在明代的《南西厢》中,崔时佩与李日华改编的《南西厢》是最早出现的。明高儒《百川书志》卷六“史·外史”类载:“李日华《南西厢记》二卷。海盐崔时佩編集,吴门李日华新增,凡三十八折。”又明祁彪佳《远山堂曲品·能品》在《南西厢》剧目下也云:“此实崔时佩笔,李第较增之。人知李之窃王(实甫),不知李之窃崔也。”

崔、李改本《南西厢》是在王实甫的《北西厢》的基础上改编而成的:

一是在情节上没有作较大的改动,全剧三十八出,基本上是按《北西厢》所敷演的情节来设置的,现将两者相应的折(出)对照如下:

| 《北西厢》 | 《南西厢》(暖红室本出目) |
|--------|--|
| 楔子 | 第三出 停丧萧寺 |
| 第一本第一折 | 第二出 河梁送别 第四出 应举登途 第五出 佛殿奇逢 |
| 第一本第二折 | 第六出 邂逅邀红 第七出 琴红嘲谑(新增) |
| 第一本第三折 | 第八出 红传生语 第九出 隔墙酬和 |
| 第一本第四折 | 第十出 闹攘斋坛 |
| 第二本第一折 | 第十一出 彪贼起兵 第十二出 急报贼情 第十三出 许亲救厄 第十四出 冲围拚命(新增) |
| 楔子 | 第十五出 投书帅府 第十六出 白马解围 |
| | 第十七出 排宴唤厨(新增) |
| 第二本第二折 | 第十八出 遣婢请生 |

续表

| 《北西厢》 | 《南西厢》(暖红室本出目) |
|--------|----------------|
| 第二本第三折 | 第十九出 畔盟府怨 |
| 第二本第四折 | 第二十出 琴心写恨 |
| 楔子 | |
| 第三本第一折 | 第二十一出 锦字传情 |
| 第三本第二折 | 第二十二出 窥简玉台 |
| | 第二十三出 情诗暗许 |
| 第三本第三折 | 第二十四出 临期反约 |
| | 第二十五出 书斋问病 |
| 第三本第四折 | 第二十六出 两地相思 |
| | 第二十七出 重订佳期 |
| 楔子 | 第二十八出 潜出闺房 |
| 第四本第一折 | 第二十九出 良宵云雨 |
| 第四本第二折 | 第三十出 堂前巧辩 |
| 第四本第三折 | 第三十一出 长亭别恨 |
| | 第三十二出 惊梦草桥 |
| 第四本第四折 | 第三十三出 选士春闱(新增) |
| 楔子 | 第三十四出 京都寄缄 |
| 第五本第一折 | 第三十五出 泥金报捷 |
| 第五本第二折 | 第三十六出 回音喜慰 |
| 第五本第三折 | 第三十七出 设诡求亲 |
| 第五本第四折 | 第三十八出 衣锦荣归 |

二是易北曲为南曲。南曲与北曲由于形成于不同的地区,在声情上具有不同的特征,如北曲字多腔少,节奏较快,且多变宫、变徵两个半音,故具有高亢激越的声情,适宜用于表现战争、公案等情节;南曲字少腔多,节奏舒缓,故具有委婉细腻的声情,适宜用于表现男女爱情故事。《北西厢》全用北曲,虽然用于表现孙飞虎兵围普救寺、惠明冲出重围下书这些情节是适

合的,但从整本戏的情节来看,主要是演张生与崔莺莺的爱情故事,而这样的情节,用宛转细腻的南曲来表现则更为合适。因此,在曲调上,崔、李对《北西厢》作了易北为南的处理,即将北曲改为南曲。经过曲调上易北为南的处理,使全剧曲调的声情与剧情得到了较好的统一,增强了艺术感染力。

三是较多地保留与继承了《北西厢》中的曲词。在曲调上,崔、李虽对《北西厢》作了易北为南的处理,但由于改编者推崇《北西厢》的曲词,故在改编时,尽量保留原本的曲词,只是因南曲曲调与北曲曲调句格及平仄搭配的不同,对《北西厢》的曲词作了调整,有许多甚至完整地保留了《北西厢》的曲词,如张生首次上场时所唱的一段曲词:

| 《北西厢》 | 《南西厢》 |
|--|--|
| 【点绛唇】游艺中原,脚跟无线如蓬转。望眼连天,日近长安远。 | 【满庭芳】游艺中原,脚跟无线,空教我望眼连天。 |
| 【混江龙】向《诗》《书》经传,蠹鱼似不出费钻研。将棘围守暖,把铁砚磨穿。投至得云路鹏程九万里,先受了雪窗萤火二十年。才高难入俗人机,时乖不遂男儿愿。空雕虫篆刻,缀断简残编。 | 将棘围守暖,把铁砚磨穿。未能够云路鹏程万里,先受了雪窗萤火多年。男儿志,空雕虫刻篆,缀断简残编。 |

与《北西厢》相比,崔、李改本的舞台效果大为增强:

一是将一人主唱改为上场脚色皆唱,如第十出《闹攘斋坛》,《北西厢》第一本第四折,《北西厢》由张生一人唱,而在崔、李改本中,上场的生、旦、贴、老旦、末、净、丑皆有唱段,既有独唱,又有合唱,场面十分热闹。

二是增加净、丑等脚色插科打诨的情节,如《游殿》出:

《北西厢》

(法聪上)小僧法聪,是这普救寺法本长老座下弟子。今日师父赴斋去了,着我在寺中,但有探长老的,便记着,待师父回来报知。山门下立地,看有甚么人来。(末上,云)却早来到也。(见聪了,聪问云)客官从何来?(末云)小生西洛至此,闻上刹幽雅清爽,一来瞻仰佛像,二来拜谒长老。敢问长老在么?(聪云)俺师父不在寺中,贫僧弟子法聪便是,请先生方丈拜茶。(末云)既然长老不在呵,不必吃茶;敢烦和尚相引,瞻仰一遭,幸甚!(聪云)小僧取钥匙,开了佛殿、钟楼、塔院、罗汉堂、香积厨,盘桓一会,师父待回来。(做看科)

《南西厢》

(净)小僧法聪和尚是也。师父赴斋不在,倘有游客往来,只得在此等候。(生上)……(相见介)(净)先生何来?(生)小生西洛至此,久闻上刹清雅,一来瞻仰佛像,二来拜谒长老。(净)我师父不在,方才办了八个盒子,望丈母去了。(生)出家人那得有丈母?(净)徒弟家里去了。(生)这个才说得是。(净)请方丈内献茶。(生)既是尊师不在,不必赐茶。敢烦首座,引领佛殿上瞻仰一回。(净)请座,奉一杯清茶。待小僧叫道人取钥匙来开门。(坐介)(生)久闻尊师善于诗赋,特来请教,岂知不遇。倘有诗稿,请借一观。(净)我师父锁了书籍去了。小僧记得前者与师父联得一首诗,念与先生听,烦乞笔削一笔削。(生)愿闻。(净)我师父说道:“独坐禅房静,忽然觉动情。”我说:师父,“休得出此语,窗外有人听”。我师父说:“出家皆如此,休要假惺惺。开了聪明孔,好念《法华经》。”(生笑、行看介)

改编者在原本的基础上,为法聪增加了一些科诨,使得这场戏一开头,就妙趣横生,引起观众的观赏兴趣。

三是弥补原本中情节中的一些缺漏,如《北西厢》第三本第三折描写莺莺约张生幽会,临期反约的情节:

(末作跳墙接旦科)(旦云)是谁?(末云)是小生。(旦怒云)张生,你是何等之人!我在这里烧香,你无故至此;若夫人闻知,有何理说?(末云)呀!变了卦也!……(旦)红娘,有贼!(红云)是谁?(末云)是小生。

而崔、李改本《南西厢》第二十四出《临期反约》改为：

（生急抱旦介）（旦）你从那里来？（生）跳墙过来。（旦）红娘曾见么？（生）方才见来。（旦推开、叫介）红娘，不好了！有贼！（生）此话难当抵。（贴）是谁？（生）是小生。（贴）姐姐，不要慌，是熟贼。（旦）这贱人，贼有甚生熟？

《北西厢》中莺莺临期反约，虽也可以说是平时封建家长的管教及封建礼教的约束有关，但既然是她自己请张生前来幽会，突然又反悔，总是不太合情理；而崔、李改本改为是因为她得知张生跳墙进来时，被红娘看见了，这才反约，因为她约张生前来幽会是瞒着红娘的，而现在已被红娘知道，故只好反约，并且大叫“有贼”，让红娘知道张生来这里与自己无关，假撇清。作这样的改编，显然较《北西厢》更为合理，而且更有戏，也更能显示出莺莺的既想得到美满婚姻，又顾忌传统礼教的矛盾心理，正如红娘所说的：“小则小心肠儿转关。”

但崔、李改本《南西厢》也有点金成铁者。由于崔、李改本一方面将《北西厢》的一人主唱的形式，改易为上场脚色皆可唱，但另一方面，又保留了原本中的曲词，这样一来，就造成了有些曲词与人物身份、性格不符的情形。如长亭送别这场戏，《北西厢》整折戏由旦（莺莺）一人主唱，崔、李改本《南西厢》给上场的脚色皆安排了唱词，但仍保留了原来唱词，故有的人物所唱的唱词与其身份及性格不符，如老夫人所唱【催拍】曲：

到京师水土自宜，趁程途当节饮食，慎时保体，慎时保体，野店风霜，早起眠迟。鞍马秋风，最要扶持。（合）功名遂身挂荷衣，攀月桂步云梯。

这一段曲词是夫妻之间在分别之际，相互叮嘱之辞，而改为出

于老夫人之口,显然,与老夫人的身份不符。

对于崔、李改本《南西厢》,前人既有批评者,又有肯定者,否定者认为,崔、李改动了《北西厢》的曲词,是点金成铁;但经过易北为南的处理后,使得《西厢记》能适合南戏唱腔的演唱形式,在明清舞台上得以继续流传,故这也是崔、李改编之功。如明凌濛初《谭曲杂札》云:

改北调为南曲者,有李日华《西厢》。增损句字以就腔,已觉截鹤续凫,如“秀才们闻道请”下增“先生”二字等是也。更有不能改者,乱其腔以就字句,如“来回顾影,文魔秀士欠酸丁”是也。……今唱者恬不知怪,亦可笑也。至《西厢》尾声,无一不妙,首折煞尾,岂无情语、佳句可采,以隐括南尾,使之悠然有余韵,而直取“东风摇曳垂杨线,游丝牵惹桃花片”两词语填入耶?真是点金成铁手!乃《西厢》为情词之宗,而不便吴人清唱,欲歌南音,不得不取之李本,亦无可奈何耳。^①

清代李渔也是不满崔、李对《北西厢》所作的改编,他在《闲情偶寄·词曲部·音律第三》中,对崔、李改本《南西厢》作了批评与指斥,曰:

词曲中音律之坏,坏于《南西厢》。凡有作者,当以之为戒,不当取之为法。非止音律,文艺亦然。请详言之。填词出杂剧不论,止论全本,其文字之佳、音律之妙,未有过于《北西厢》者。自南本一出,遂变极佳者为极不佳,极妙者为极不妙。

^① 《中国古典戏曲论著集成》(4),中国戏剧出版社1959年版,第257页。

但李渔对崔、李改本《南西厢》也不是完全否定,他认为崔、李的改编既有功,又有过,如曰:

北本虽佳,吴音不能奏也。作《南西厢》者,意在补此缺陷,遂割裂其词,增添其白,易北为南,撰成此剧,亦可谓善用古人、喜传佳事者矣。然自予论之,此人之于作者,可谓功之首而罪之魁矣。所谓功之首者,非得此人,则俗优竞演,雅调无闻,作者苦心,虽传实没。所谓罪之魁者,千金狐腋,剪作鸿毛,一片精金,点成顽铁。^①

崔、李改本《南西厢》在流传过程中,也产生了不同的版本,现存的尚有六种:

明万历间金陵富春堂刻本,题作《新刻出像音注花栏南调西厢记》,上下两卷,36折,无折目。

明万历刻本,题作《南西厢记》,上下两卷,34出,卷首有梁辰鱼的《南西厢记叙》。

明万历间周居易校刻本,题作《新刊合并李日华西厢记》。

明末汲古阁本,题作《绣刻南西厢记定本》,36出。

明末闵遇五《六幻西厢记》所收本,题作《更幻李日华南西厢记》,上下两卷,38出。

近人刘世珩《暖红室汇刻传奇》所收本,题作《明李日华南西厢记》,上下两卷,38出。

以上这六种刊本,大致可分为两类:以富春堂本为一类,其余如万历本、汲古阁本等刊本为一类。两者的区别主要体现在以下几个方面:

一是在曲词上,汲古阁本保留《北西厢》中的曲词多,改易的幅度较小,而富春堂本改易较大。如《窥简玉台》出(汲古阁

^① 李渔:《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》(7),中国戏剧出版社1959年版,第33、34页。

本第 21 出,万历本第 19 折,富春堂本第 19、20 折),汲古阁本据《北西厢》三本二折曲文改易而成,虽将原本的北曲改为南曲,但较多地保留了原本的曲文;而富春堂本将其改为两折,不仅将北曲改为南曲,而且曲词也作了较大的改易,另外,富春堂本所改易的南曲曲调也与汲古阁本不同,如:

| 汲古阁本 | 富春堂本 |
|-----------------------------|---|
| 【祝英台近】、【祝英台】、【前腔】、【前腔】、【前腔】 | 【菊花新】、【泣颜回】、【驻马听】、【贺新郎】、【画眉序】、【前腔】、【五更转】、【锁窗寒】、【锁窗寒】、【前腔】 |

清钮少雅在《南曲九宫正始》册二【正宫过曲·锦渔儿】曲下注云:

李日华之《西厢》原文文词,与今所行者大不相似。今之据此《听琴》折子,“他那里思不穷”下,连用【步步娇】三阙。三阙下,又续按南北合调三阙,即今之“侧耳听琴”是也。不能尽述。……全本词调多致不谐律者。即此“听琴”数曲,按古全词本,于九宫十三调,从无有此名题。是必时佩信口适意而名者,故多不致合调依宫耳。

《听琴》出,即汲古阁本第十九出《琴心写恨》,富春堂本第十七折,两者所用的曲调不同,富春堂本确在【锦上花】“他那里思不穷”曲下,增加了【步步娇】三阙、【骂玉郎】三阙,可见,钮少雅所说的与“李日华之《西厢》原文文词”“大不相似”的那种《南西厢》,正是富春堂本。

二是在情节与场次的安排上:富春堂本无汲古阁本《警传闺寓》(第十二出)、《溃围请救》(第十四出)(万历本为第十二出

《许婚》、第十三出《投书》前半出)所敷演的黄飞虎围寺的情节。再如富春堂本在第十五折老夫人宴请张生(汲古阁本第十七出《东阁延宾》,万历本第十五出《招宴》)前,安排了一折戏,专写红娘请厨子的情节(即第十五折),汲古阁本、万历本皆无。又如剧本最后的情节,汲古阁本与《北西厢》同,写杜确得知张生及第后,便到普救寺向张生贺喜,正遇上郑恒逼婚,便作主将莺莺判与张生。而富春堂本写郑恒来到普救寺,见老夫人已将莺莺嫁给了张生,便到杜确府中喊冤,然后与杜确一起来到普救寺,再由杜确作主,将莺莺判予张生为妻。

三 陆采改本《南西厢》

自崔时佩与李日华首次将《北西厢》改编为《南戏厢》后,明代戏曲家陆采也采用南戏的剧本形式,对《北西厢》作了“易北为南”的改编。陆采(1497—1537),原名灼,更名采,字子玄,号天池,一作天奇,别署清痴叟。长洲(今江苏苏州)人。诗文有《陆子玄诗集》、《天池山人小稿》、《天池声俊》、《览胜纪谈》、《冶城客论》等,戏曲有传奇5种,现存《南西厢》、《明珠记》、《怀香记》等3种。

陆采的《南西厢》改本,是不满崔、李对《北西厢》的改编而作的,如他在《自序》中称:

李日华取实甫之语翻为南曲,而措词命意之妙,几失之矣。予自退休之日,时缓此编,固不敢媲美前哲,然较生吞活剥者,自谓差见一斑。^①

吕天成《曲品》卷下也谓:“天池恨日华翻改纰缪,猛然自为握管,直期与王实甫为敌。其间俊语不乏。常自翊曰:‘天与丹’

^① 《新刊合并陆天池西厢记》卷首,明万历间周居易刻本。

青手，画出人间万种情。’岂不然哉？愿令梨园亟演之。”

祁彪佳《远山堂曲品·雅品残稿》也载：“陆采《西厢》：天池亦李日华《西厢》翻北为南，剽窃为词，气脉未贯，握管作此，不涉王实甫一字，但韵杂耳。”

陆改本现存明万历间周居易刻本，题作《新刊合并陆天池西厢记》，2卷，37折。另有明末闵遇五校刻《六幻西厢记》所收本及民国初年刘世珩《暖红室汇刻传奇》所收本。

陆改本与崔、李改本不同，在故事情节上，虽也主要是依据《北西厢》来设置戏剧冲突和设置场次，但曲词“悉以己意自创，不袭北剧一语”，如同是在“长亭送别”这出戏（第二十九出《伤离》）中，莺莺嘱咐张生的一段唱词，崔、李改本袭用了《北西厢》的曲文，而陆改本全出自新创，如其中莺莺唱的【江头送别】一曲：

张生乘车骑，登临须小心自全。风霜苦，谨节宣。此行难挽，侬心化作王孙草，随郎马蹄不返。

这样的曲词，与《北西厢》相比，显然要逊色得多，故凌濛初《谭曲杂札》云：“陆天池亦作《南西厢》，悉以己意自创，不袭北剧一语，志可谓悍矣，然元词在前，岂易角胜，况本不及？”

在曲词上作较大的改动的同时，陆改本对《北西厢》的情节也作了一些改动，与《北西厢》及崔、李改本《南西厢》的情节相比，陆改本改动最大的是增加了郑恒的戏。在《北西厢》中，郑恒是最后才出场的，即第五本第三、四折，崔、李改本同，而陆改本让郑恒这一人物贯穿剧情的始终，特为其设置了六折戏：

第三折《遣郑》：在戏的开场，就让其出场，与老夫人、莺莺一起，护送相国灵柩归葬，“奈路途艰阻，权住普救寺”，老夫人见郑恒在此无事，便让他先回家。但郑恒声称自己“三十里路来接姑夫灵柩，指望与莺莺做亲”，故不肯回去。而老夫人以为

莺莺服制未满，不能成亲，故逼郑先回。

第五折《旅晤》：郑恒在回家途中，在旅店与张生相遇。

第十七折《行诨》：郑恒离开普救寺后，流落长安，在妓院中“眠花醉柳”。

第三十一折《擢第》：郑恒与张生一起参加科举考试。郑落第，张及第，中了探花。

第三十三折《设诡》：张生中了探花，官拜翰林学士。而郑恒欲弃文就武，闻知张生与杜将军为至交，特来请张生为其写一封荐书。张生为其写了荐书，并写了一封家书，让郑恒带回普救寺，交给老夫人。郑恒便偷改了家书，假称“张生入赘卫尚书府中为婿”，让莺莺“寻旧配休得再提”。

第三十五折《再负》：郑恒拿着假休书，来到普救寺，说动老夫人仍将莺莺嫁给他。

陆改本虽增加了与郑恒有关的情节，郑恒的形象也较《北西厢》及崔、李改本突出，并且也增强了戏剧冲突，但由于这些情节设置得并不合理，如郑恒偷改家书的情节，是袭用了《荆钗记》中孙汝权偷改王十朋家书的情节，故不仅无助于剧情的发展，反而影响了舞台效果，给观众一种拼凑造作之感。

与崔、李改本《南西厢》相比，陆改本的曲词虽全出自自创，不袭《北西厢》一语，但其所作的曲词不仅丢弃了《北西厢》的优美曲词，而且也不如崔、李改本。另外，从舞台效果来看，也不如崔、李改本热闹有戏。正因为此，陆改本只是作为案头文本，没有付诸舞台演出。

四 明清戏曲选集中的《南西厢》

在现存的《南西厢》中，除了有全本的形式流存外，在明清时期的一些戏曲折子戏选集中，也多选收了《南西厢》的单出。现将这些戏曲选集所选收的《南西厢》单出的情况列表说明如下：

| 选集名 | 所选出目 |
|-----------|---|
| 《风月锦囊》 | 《生至蒲东》、《生游普救》、《莺游寺见生》、《法本见生》、《生求僧舍》、《生见莺莺》、《闷想莺窗》、《莺莺祝夜香》、《莺和生诗》、《独坐思莺》、《夫人设斋》、《生求附荐》、《生喜解围》、《红娘请生》、《生赴宴喜》、《红娘回话》、《华堂饮宴》、《夫人背盟》、《莺怨忘盟》、《生回闷坐》、《红娘看生》、《生托红递书》、《红替生递简》、《莺责红娘》、《生得莺书》、《生得莺至》、《莺至生舍》、《闲居洁会》、《生告莺别》、《两情难舍》、《莺嘱付生》、《送别分袂》、《莺忆张生》、《莺得生书》 |
| 《乐府红珊》 | 《崔莺莺长亭送别》、《张君瑞泥金报捷》、《崔莺莺佛殿奇逢》 |
| 《醉怡情》 | 《奇逢》、《请宴》、《拷婢》、《惊梦》 |
| 《怡春锦》 | 《赴约》、《报捷》、《传情》 |
| 《玄雪谱》 | 《游佛殿》、《听琴》、《送别》 |
| 《月露音》 | 《酬和》、《听琴》、《传情》、《报捷》 |
| 《群英类选》 | 《佛殿奇逢》、《访僧遇红》、《烧香吟句》、《张生闹道场》、《书遣惠明》、《红娘请生》、《夫人背盟》、《莺莺听琴》、《红娘寄柬》、《莺莺见书》、《红娘订约》、《跳墙奕棋》、《莺莺探病》、《莺莺忆念》、《红娘寄诗》、《西厢幽会》、《长亭送别》、《草桥惊梦》、《泥金报喜》 |
| 《乐府歌舞台》 | 《莺莺听琴》、《巧辩》、《跳墙》 |
| 《万壑清音》 | 《惠明带书》、《草桥惊梦》 |
| 《赛徵歌集》 | 《佛殿奇逢》、《乘夜逾墙》、《堂前巧辩》、《长亭送别》 |
| 《万家合锦》 | 《斋堂闹会》 |
| 《滚调新词玉树英》 | 《崔莺莺月夜听琴》、《俏红娘递柬传情》、《崔莺莺书斋赴约》 |
| 《乐府万象新》 | 《莺莺月夜听琴》、《莺生月夜佳期》 |
| 《乐府菁华》 | 《莺莺月下听琴》 |
| 《玉谷新簧》 | 《莺红月夜听琴》、《红娘递柬传情》、《莺莺夜赴佳期》 |
| 《摘锦奇音》 | 《张生假借僧房》、《君瑞跳墙失约》 |
| 《词林一枝》 | 《俏红娘堂前巧辩》 |

续表

| 选集名 | 所选出目 |
|---------|--|
| 《八能奏锦》 | 《莺莺月下赴约》 |
| 《大明春》 | 《莺生隔墙酬和》、《君瑞托红寄柬》 |
| 《徽池雅调》 | 《月下佳期》 |
| 《时调青昆》 | 《莺莺送别》、《乘夜逾墙》、《红娘请宴》 |
| 《尧天乐》 | 《泥金报捷》 |
| 《缀白裘》 | 《游殿》、《惠明》、《请宴》、《跳墙》、《着棋》、《寄柬》、《佳期》、《拷红》、《长亭》 |
| 《审音鉴古录》 | 《游殿》、《惠明》、《佳期》、《拷红》、《伤离》、《入梦》 |

以上这些戏曲折子戏选集所选收的《南西厢》，可分两类。一类是选自崔、李改本，而其中曲词有两种：一种是选自富春堂本，如《群英类选》“官腔”类卷二十五选收的《南西厢记·访僧遇红》出，即汲古阁本第六出《禅关假馆》、富春堂本第六折，富春堂本与汲古阁本所用曲调及曲词皆有异，而《群英类选》除了删去开头的【玩仙灯】与【前腔】两曲外，其余曲调及曲词皆与富春堂本相同。如：

| | |
|--------|---|
| 汲古阁本 | 【玩仙灯】、【前腔】、【驻马听】、【四边静】、【前腔】、【前腔】、【锁南枝】、【前腔】、【前腔】、【前腔】 |
| 富春堂本 | 【玩仙灯】、【前腔】、【皂罗袍】、【惜黄花】、【前腔】、【前腔】、【十样锦】、【煞】、【锁南枝】、【前腔】 |
| 《群英类选》 | 【皂罗袍】、【惜黄花】、【前腔】、【前腔】、【十样锦】、【煞】、【锁南枝】、【前腔】 |

另一种是选自汲古阁本类刊本，如《缀白裘》所选收的《南西厢》，虽是选自当时的舞台演出本，但其曲调及曲词与汲古阁本同，而与富春堂本异，如《游殿》出的曲调：

| 汲古阁本 | 富春堂本 | 《缀白裘》 |
|--|--|--|
| 【光光乍】、【菊花新】、【忒忒令】、【园林好】、【前腔】、【皂罗袍】、【江儿水】、【皂罗袍】、【川拨棹】、【前腔】、【尾声】 | 【光光乍】、【菊花新】、【甘州歌】、【前腔】、【前腔】、【解三醒】、【前腔】、【前腔】、【前腔】、【忒忒令】、【园林好】、【皂罗袍】、【江儿水】、【川拨棹】 | 【赏宫花】、【菊花新】、【忒忒令】、【园林好】、【伊令】、【江儿水】、【皂罗袍】、【川拨棹】、【前腔】、【尾声】 |

富春堂本在【菊花新】与【忒忒令】之间，插入了三支【甘州歌】与三支【解三醒】曲，《缀白裘》与汲古阁本同，没有这六曲。

另一类是选收的剧名虽题作《南西厢》，但曲调及曲词实选自《北西厢》。如明黄文华选辑《新楔精选古今乐府滚调新词玉树英》卷二下层选收《南西厢》《崔莺莺月夜听琴》、《俏红娘递柬传情》、《崔莺莺书斋赴约》三出（现仅存《听琴》出开头的一段念白及【斗鹌鹑】曲，后两出缺失），明阮宇选编《类纂今古传奇梨园正式乐府万象新》前集卷二下层选收《莺莺月夜听琴》、《莺生月夜佳期》两出，曲白皆同《北西厢》，但脚色皆按南戏作了改编，即以旦扮莺莺，生扮张生。又如《风月锦囊》所选收的《西厢记》剧名就题作《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊北西厢》，其中曲调及曲词也皆同《北西厢》，只是按南戏与传奇的剧本体制，在剧前加了一个副末开场：

【沁园春】西洛张生，博陵崔氏，俱寓西厢。遭孙彪掳掠，夫人高叫：有能退敌，即赘东床。

那时张生定策，孙彪围解，夫人乃要将亲与郑郎。那郑恒误闻，抵撝赍咸诉鸳鸯。^①

从选收《北西厢》的这些选集所采用的唱腔来看，都为弋阳

① “抵撝”句似有误。

腔与余姚腔选集。弋阳腔与余姚腔皆是南戏唱腔，弋阳腔、余姚腔的曲体中，具有滚唱的形式，所谓滚唱，就是在曲文中间插入若干五、七言的诗句，用流水板急唱。其所插入的滚唱句子多少不限，文字通俗易懂，从内容上来看，或是对原曲文的引申，或是对原曲文的解释。如明凌濛初《谭曲杂札》曰：“江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调。”明卢楠《想当然》传奇卷首茧室主人《成书杂记》云：“俚词肤曲，因场上杂白混唱，犹谓以曲代言，老余姚虽有德色，不足齿也。”清若耶老徐冶公在李渔评阅鉴定的《香草吟》传奇《纲目》出上批云：“作者惟恐误入俗伶喉吻，遂坠恶劫，故以‘请奏吴歈’四字先之。殊不知是编惜墨如金，曲皆音多字少。若急板滚唱，顷刻立尽。与宜黄诸腔不大相合，吾知免夫。”而弋阳腔与余姚腔的这种滚唱形式，正与俚歌北曲字多腔少、烦弦促调的演唱方式相同，因此，弋阳腔与余姚腔在演唱《西厢记》时，多选收《北西厢》。如李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》云：

北本(《北西厢》)为词曲之豪，人人赞美，但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调，以系北曲而非南曲也。兹请先言其故。北曲一折，止隶一人。虽有数人在场，其曲止出一口，从无互歌、迭咏之事。弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。故演《北西厢》甚易。昆调悠长，一字可抵数字。每唱一曲，又必一人始之，一人终之，无可助一臂者。以长江、大河之全曲，而专责一人，即由铜喉铁齿，其能胜此重任乎？此北本虽佳，吴音不能奏也。……予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之，但闻其搬演《西厢》，则乐观恐后。何也？以其腔调虽恶，而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》，非改头换面、折手跛足之《西厢》也。南本则聒聒、喑哑、驮背、折腰诸恶状，无

一不备于身矣。^①

可见,在明清时期,虽然《北西厢》不能用腔多字少的海盐腔、昆山腔演唱,但还是能用字多腔少的弋阳腔、余姚腔演唱。也正因为此,一些弋阳腔与余姚腔戏曲折子戏选集中,便选收了未经改编的《北西厢》曲词。

通过以上对《南西厢》的版本流变的考察,我们可以看到,一方面,由于改编者对《北西厢》所采取的改编意图及改编方式的不同,便产生了不同的《南西厢》改本;另一方面,即使是同一种改编本,也因在流传过程中,经过了后人的改动,故同样地产生了不同的版本。

^① 《中国古典戏曲论著集成》(7),中国戏剧出版社 1959 年版,第 35、36 页。

论古代戏曲中的婚姻描写

俞为民

古代戏曲史上曾有“十部传奇九相思”之说，男女婚姻是历代戏曲家们所热衷描写的题材。但由于时代、作家身份及创作意图的不同，不同时期的戏曲作品所描写的婚姻呈现出不同的特征。本文即对古代戏曲中几种不同类型的男女婚姻描写作一简略的论述。

一 功利型婚姻描写

所谓功利型婚姻，就是说男女双方借助联姻以达到某种目的，而不是婚姻本身。功利型婚姻描写主要出现在宋元南戏中。南戏的作者在元代末年高明改编《琵琶记》之前，都为民间艺人，当时称为“书会才人”，如明王骥德《曲律·杂论上》云：

古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外，如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记，其鄙俚浅近，若出一手。岂其时兵革孔棘，人士流离，皆村儒野老涂歌巷咏之作耶？

如现存最早的南戏剧本《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》为温州的“九山书会”所作,《宦门子弟错立身》为“古杭才人”所作,《小孙屠》为“古杭书会”所作。又成化本《白兔记》的“副末开场”中也称该剧为“永嘉书会”所作。又如《寒山堂九宫十三摄南曲谱》卷首《西池宴王母蟠桃会》剧目下注云:“前明钞本也,原题‘敬先书会合呈’。”这些书会才人都是一些靠编撰戏曲剧本、话本、诸宫调、唱赚等为生的下层文人,他们本来就不是文人学士,而属于市民阶层,如编撰《张协状元》的九山书会中才人们本身就是搬演这部戏的演员。又如南戏《拜月亭》的作者施惠,是杭州吴山城隍庙前“以坐贾为业”的小商人。

南戏作家将编撰剧作作为谋生营利的手段,他们为了获得较好的经济收益,必须要使自己所编撰的剧本能得到更多观众的喜爱。而作为城市居民来说,占绝大多数的是商人、手工业者等下层市民,因此,南戏艺人将其观众定位为占城市居民绝大多数的下层市民。在剧作的情节内容上,为迎合下层观众的观赏情趣,反映他们的愿望,南戏艺人们依据下层市民的爱憎与关注的兴趣来选择题材和设置情节。作为下层市民来说,他们的最大愿望,就是希望改变自己低下的政治地位与贫穷的经济状况。俗话说:水往低处流,人往高处走。上层社会对下层社会有着很强的吸引力。上层社会的文化氛围、生活条件,不仅为已跻身上层社会的人们所沉醉和留恋,而且也为下层民众所向往,为他们所艳羡垂涎。这种向往,大大超过了对于宗教所描绘的天堂或神仙世界的向往,因为这是实实在在的,能够亲眼看到和亲身感受到的,不是虚幻的。而且,对于下层民众来说,也是有可能进入上层社会,去享受他们所向往的生活方式,上层社会与下层社会之间虽有对立,但两者之间不存在不可逾越的鸿沟。所谓“将相本无种,男儿当自强”,“富无定,穷无根”。南戏艺人就是要将下层民众的这种跻身上层社会、改换门间的愿望在剧作中表现出来。

而对于下层民众来说,要改变自己的社会地位,跻身上层社会,如光靠传统的种田辛勤劳作,所谓的勤劳致富,这在当时生产力水平低下的时代,非但艰辛,而且成功的可能性很小,至多只能成为一个土财主,富而不贵,仍没有政治地位。而最有成效的途径是两条:一是科举,正如《张协状元》第五出外(张协父亲)对张协所说的:“欲改门闾,须教孩儿,除非是攻着诗书。”这条路也是统治者允许并提倡的,宋代不仅因袭了唐代的科举制度,而且扩大了录取的名额与取消了门第的限制,所谓“朝为田舍郎,暮登天子堂”,“十年窗下无人闻,一举成名天下知”。“天子重英豪,文章教尔曹;万般皆下品,惟有读书高。”贫穷书生通过应试及第后,发迹而进入上流社会,如《荆钗记》中的王十朋。另一条路是立功,即投军打仗,建立功勋,从而得到皇帝的封赠,光宗耀祖,如《白兔记》中的刘知远投军立功,成功地进入了上层社会。

南戏艺人们便是根据下层市民这种对上层社会的向往以及当时的社会实际,来设置故事情节,塑造人物形象。在一部剧作中,以生、旦为主角,男女双方皆属下层市民,代表了市民阶层的两个方面,其中男主角必定是有才华但贫穷的书生,而女主角通常是富家小姐,这些小姐家里虽有钱财,但无政治地位,即富而不贵。在贫穷书生及第发迹前,就被富家小姐看中,结为夫妻。在这些戏中,男女双方的婚姻,带有浓厚的功利目的,其实质是一场金钱与才华的交易,即“才”与“财”的结合,双方具有借贷与投资的关系,而两者的目的是相同的,即一起跻身上流社会。

对于富家小姐及其父母来说,能将自己的女儿许配给贫穷书生,是因为看到了贫穷书生的升值空间,即眼下的贫穷书生或落魄无赖有能力通过科举或打仗,改变身份,进入上流社会,从而实现“夫荣妻贵”,光宗耀祖的理想;也正因为富家小姐及她们的父母看到了贫穷书生进入上层社会的可能性,具有投资

价值,可以凭藉贫穷书生的应试及第,改换门庭,既富且贵,因此,才敢于冒险“投资”,不惜财力物力,为贫穷书生创造最好的读书条件,帮助他们尽快进入上层社会。如《荆钗记·受钗》出中,当玉莲继母嫌贫爱富,提出要将玉莲嫁给富而不贵的孙汝权时,玉莲父亲钱流行说道:“这财礼虽是轻微,你为何将是说非?婆子,你不晓得,那王秀才是个读书人,一朝显达,名登高第,那其间夫荣妻贵。”钱玉莲面对继母的威逼,也坚持认为:

王秀才虽窘,乃才学之士;孙汝权纵富,乃奸诈之徒。
才学之徒,不难于富贵;奸诈之徒,必易于贫穷。王秀才一朝风云际会,发迹何难?(《荆钗记·逼嫁》)

因此,宁可接受王家的荆钗,而不愿接受孙家的金钗。又如《白兔记》中的李大公,发现刘知远有帝王之相后,便不嫌其贫穷落魄,将女儿李三娘嫁给他,如《白兔记·牧牛》出外(李大公)的一段念白云:

自古道:草庐隐帝王,白屋出公卿。蛇穿五窍,五霸诸侯;蛇穿七窍,大贵人。我家一洼之水,怎隐得真龙在家?眉头一皱,计上心来。我小女三娘,未曾婚配他人,趁此汉未发达之时,将女儿配为夫妇,后来光耀李家庄。

在南戏《破窑记》中,刘彩屏的父亲不仅将女儿嫁给一贫如洗的吕蒙正,而且为了尽快收回自己的“投资”,还特地将吕蒙正及自己的女儿赶出家门,在破窑中居住,以逼其发愤读书应试。如在《破窑记·相门逐婿》出外(刘父)一段念白云:

此人虽是一贫如洗,乃是个饱学的秀才。若招他在府中受享荣华,不肯攻书,后来必定耽误我女孩儿。眉头一

蹇，计上心来。不免将他夫妇二人双双赶出府门受苦，使他用心攻书，后来必然荣贵。

而对于一贫如洗、无力婚娶的贫穷书生来说，既然有可能跻身上流社会，就敢于在应试中举之前，先接受富家的婚约，或与富家小姐在后花园幽会，私订终身，平白地得到了美貌的妻子与富足的生活，预先品尝上流社会的生活滋味，他们之所以敢于“借贷”和“预支”，就在于他们对自己通过科举进入上流社会充满着自信，有能力“还贷”。

我们在南戏剧作中看到的书生最后都是应试中举，而且都是状元及第，没有一个是落第结局的，这是富家小姐的钱财与贫穷书生的才华相组合的结果，最后作为借贷方的书生凭藉女方的资助，终于进入了上层社会，作为投资方的富而不贵之家也最终收回了投资，凭藉书生的及第，得以改换门庭。尽管在现实生活中书生落第不中的现象大量存在，考中状元、进士的毕竟不多，但民间艺人们为了迎合下层民众的愿望，不让他们失望，故在剧作中报喜不报忧，让他们在心理上感受到进入上层社会的快感。

而且，南戏艺人为了让下层观众充分感受到进入上层社会的快感，最后，设置了一夫二妇大团圆的结局，贫穷书生应试及第后，既入赘豪门，又不违约，抛弃原配妻子。只是考虑到演出成本，才只设置了两个妻子，如果不计成本，戏班人手充裕的话，可以有十个、二十个，甚至更多，这样才更能让下层观众看后觉得过瘾。因为对于下层民众来说，能够妻妾成群，也是他们所追求的理想，妻妾越多，也标志着他们地位越高，财富越多。

但另一方面，南戏剧作中所描写的男女之间的婚姻既然是一种投资与借贷的行为，那么也就必然会有风险，即出现违约的现象，而违约的一方往往是贫穷书生。因为贫穷书生本来就

把婚姻看成是一种进入上层社会的权宜之计,如《张协状元》中的张协与贫女结婚,只是为了摆脱一时的困境而采取的权宜之计,想以此得到贫女的帮助,能够得以继续上京应试,如在与贫女成亲后,就要贫女为他筹措盘缠,供他上京城应试:

望娘子借与,娘子便去说。前途怕钱欠,中途怕钱慳,
钱谁与添?更望娘行,多方宛转。宛转些添,回来自当偿还。(第十八出【孝顺歌】曲)

正因为他将与贫女的结合看作是一个权宜之计,因此,就在他与贫女结成夫妻时,便已经作好了抛弃贫女的打算,如他自称:“张协本意无心娶你,在穷途身自不由己,况天寒举目又无亲,乱与伊家相娶。”(第五十三出【和佛儿】曲)“自家不因灾祸,谁肯近旁你!正是情知不是伴,事急且相随。”(第二十出白)一旦状元及第、摆脱困境后,就将贫女抛弃。不仅不遣人将贫女接来京城,而且当贫女千里迢迢,来到京城寻访他时,他竟不相认,斥责贫女:

唯,贫女!曾闻文中子曰:“辱莫大于不知耻辱。”(你)
貌陋身卑,家贫世薄,不晓萍藜之礼,岂谐箕帚之婚!吾乃
贵豪,汝名贫女,敢来冒渎,称是我妻!(第三十五出白)

反说当初与贫女结成夫妻,是“贫女蓦然留住,说化我结为姻契”。而如今因自己应试及第,贫女便想来高攀自己,“唱名了故来寻觅,都不道朱紫满朝,还知后与阿谁”? (同上)

而且,朝中的权贵们企图通过与新及第的士子的联姻,来扩大自己的政治势力。而出身贫寒的书生虽然凭着自己的才华与女方的财力登科及第,进入了上层社会,但要在满朝显贵中站稳脚跟,并不受倾轧排斥,还须得到朝中显贵的提携与庇

护,以巩固自己刚得到的地位。因此,一旦遇到朝中显贵的招赘时,这些新及第的贫穷书生便会违约负心,抛弃糟糠之妻,入赘豪门,如被称为是南戏之首的《王魁》与《赵真女蔡二郎》两剧,王魁状元及第后,写休书休掉了敫桂英,蔡伯喈应试及第后背亲弃妇,将上京城寻夫的赵真女用马蹠死。明代戏曲家沈璟曾集南戏中的婚变戏名写了《书生负心》散套,其中【刷子序】曲云:

书生负心,叔文玩月,谋害兰英。张叶身荣,将贫女顿忘初恩。无情,李勉把韩妻鞭死,王魁负倡女亡身。叹古今,欢喜冤家,继着莺燕争春。^①

这里提到的《陈叔文三负心》、《张协状元》、《李勉负心》、《王魁》、《欢喜冤家》、《诈妮子》等六部南戏,都是描写书生发迹后负心的婚变戏。

对于男方的这种违约行为,南戏艺人们则表示了强烈的谴责,并给予了“雷殛”或“活捉”的严厉惩罚。如《南曲九宫正始》所收录的南戏《崔君瑞》的【南吕近词·簇仗】曲云:

负心的是张协李勉,到底还须瞒不过天。天,一时一霎丧黄泉。便做个鬼灵魂,少不得阴司地府也要重相见。

因为作为投资方的富家小姐来说,当初资助贫穷书生读书应试,是要得到回报,收回投资的,因此,当最后收不回投资时,富而不贵一方就要对贫而有才的一方加以惩罚。如《高文举珍珠记》中的王金真面对入赘豪门的丈夫高文举指斥道:

只道你读书人志诚,谁知你恁般薄幸。俺爹爹当初在

^① 沈自晋:《南词新谱》卷四引录,中国书店1985年版。

十字街头，带你回程，赔纳了百两官银，又将奴招赘为秦晋。指望你中魁名，改门庭，阴子封妻，一家都欢庆。谁想你变了初心，再娶着小姐千金。（《逢夫》）

书生发迹后的负心违约显然是不符合那些富而不贵的市民阶层的意愿的，是对下层民众的背叛，因而要受到惩罚。在下层民众看来，发迹后的书生可以入赘豪门，可以“包二奶”，但不能抛弃糟糠之妻，必须是“一夫二妇大团圆”，即“财”与“才”的完美结合。

二 情性型婚姻描写

情性型婚姻，是指男女双方的结合是建立在情与性的基础上的婚姻，所谓“有情人终成眷属”。情性型婚姻描写主要出现在元代杂剧及明代中叶的戏曲中。元代，蒙古统治者在入主中原之初，由于崇尚武力治天下，中断了唐宋两代所实行的科举制度，排斥汉族文人进入统治阶层，堵住了汉族文人读书做官的传统道路，如宋末元初谢枋得《送方载伯归三山序》云：“我大元制典，人有十等，一官、二吏，先之者贵之也，贵之者谓有益于国也。七匠、八娼、九儒、十丐，后之者贱之也；贱之者，谓其无益于国也。嗟乎卑哉！介乎娼之下，丐之上者，今之儒也。”郑思肖《大义略序》也云：“鞑法：一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐，各有所统辖。”尤其是作为南方的汉族文人，在元代的地位更是卑微，如叶子奇《草木子》卷上《克谨篇》云：“台省要官皆北人为之，汉人、南人万中无一二，其得为者不过州县卑秩，盖亦仅有而绝无者也。”孔齐《静斋至正直记》也载：“色目与北人以右族贵人自居，视南人如奴隶。”而由于仕途被堵，经济上也失去了依靠，因此，许多汉族文人因生活所迫，流落社会下层，与民间艺人为伍，靠编撰戏曲剧本、诸宫调、话本等谋生。

从上层社会,跌落到了社会的最底层。这一社会现实,对于汉族文人来说,具有两重性,一方面,相对于唐宋时代的文人来说,读书做不成官了,这是不幸的;但另一方面,由于废除了科举,文人学士得以从读书应试、及第做官的传统道路上脱出身来,将自己的学识与才华运用到戏曲、说唱等民间艺术的创作上。因此,元杂剧的作家与南戏不同,多为文人学士。如元代赵孟頫云:“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作,皆良人也。若非我辈所作,娼优岂能扮乎?”^①虽然在元代前期的杂剧作家中,有许多作家同样是书会才人,如“元曲四大家”中的关汉卿曾参加过“玉京书会”,马致远曾参加过“元贞书会”,《西厢记》的作者王实甫也曾生活在下层,与妓女艺人为伍,但这些作家原来就是文人学士,有较好的文学与艺术修养,如关汉卿一生多才多艺,他自称:“我也会吟诗,会篆籀,会弹丝,会品竹,我也会唱鹧鸪,舞垂手,会打围,会蹴鞠,会围棋,会双陆。”^②再如马致远早年也曾专心功名,自称:“且念鳏生自年幼,写诗曾献上龙楼。”^③又如白朴,父亲白华是金代著名诗人,白朴幼年因战乱随其父亲的好友、金代著名诗人元好问生活,元好问在生活上对白朴加以关心照顾外,在学问上,也悉心教诲指导,故白朴在弱冠之年,便以博学多闻、才华出众而闻名。如果说没有元蒙统治者的人主中原,在元初废除科举,他们就会像他们的前辈一样,通过科举走上仕途的,只是在当时“这壁拦住贤路,那壁又挡住仕途”^④仕进无望的情况下,才被迫流落民间,将自己的文学才华投入到杂剧创作之中。也正因为元杂剧作家多是文人学士,他们编撰戏曲虽然也不乏为戏班演出而作者,但他们

① 朱权:《太和正音谱》引,《中国古典戏曲论著集成》(3),中国戏剧出版社 1959 年版,第 24、25 页。

② 关汉卿:《南吕·一枝花》散套,《全元散曲》,中华书局 1964 年版,第 173、172 页。

③ 《黄钟·女冠子》散套,同上,第 273 页。

④ 《荐福碑》第一折【寄生草】曲,《元曲选》,中华书局 1958 年版,第 579 页。

的主要目的不是为了获取经济收益,而是像作诗文一样,出于自娱的需要,或是显耀自己的文学才华,或是抒发自己的志趣,如王国维指出:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。彼以意兴之所至为之,以自娱娱人。关目之拙劣,所不问也;思想之卑劣,故不讳也;人物之矛盾,所不顾也。彼但摹写其胸中之感想,写时代之情状。”^①

同时,由于废除了科举,做不成官了,文人学士在思想上也就可以摆脱功名利禄及传统礼法的束缚,嘲风弄月,追求声色之乐,自己的个性得以真实地张扬。如元朱经《青楼集序》云:

我皇元初并海宇,而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈,皆不屑仕进,乃嘲风弄月,留连光景。

在元代,做一个风流浪子,是流落下层的元代文人最高的追求。如“元曲四大家”之首的关汉卿就是一个风流浪子的典型,他自称:“我是个普天下郎君领袖,盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧,花中消遣,酒内忘忧,分茶掂竹,打马藏阄,通五音六律滑熟,甚闲愁到我心头,……你道我老也暂休,占排场风月功名首,更玲珑又剔透。我是个锦阵花营都帅头,曾玩府游州。”^②他不仅编撰剧本,而且还与民间艺人一起,登台表演,如明臧懋循《元曲选序》云:“关汉卿辈争挟长技自见,至躬践排场,面傅粉墨,以为我家生活,偶倡优而不辞。”因此,贾仲明称关汉卿是“驱梨园领袖,总编修师首,捻杂剧班头”,“风月情,忒惯熟。姓名香,四大神州”^③。

① 王国维:《宋元戏曲史》,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版,第105页。

② 关汉卿:《南吕·一枝花》散套,《全元散曲》,中华书局1964年版,第173、172页。

③ 钟嗣成:《录鬼簿》(下),《中国古典戏曲论著集成》(2),中国戏剧出版社1959年版,第8页。

在《录鬼簿》所记载的元代杂剧作家中,通过贾仲明为他们所作的【凌波仙】曲吊词,我们还可以找到许多像关汉卿这样的风流文人。如:

白朴:峨冠博带太常卿,娇马轻衫馆阁情,拈花摘叶风诗性。得青楼,薄幸名。洗襟怀,剪雪裁冰,闲中趣,物外景,兰谷先生。

高文秀:花营锦阵统干戈,谢管秦楼列舞歌,诗坛酒社闲谈噓。

马致远:万花丛里马神仙,百世集中说致远。四方海内皆谈羨。战文场,曲状元。姓名香,贯满梨园。

王实甫:风月营,密匝匝,列旌旗。莺花寨,明飏飏排剑戟。翠红乡,雄赳赳,施智谋。作词章,风韵美。士林中,等辈伏低。新杂剧,旧传奇,《西厢记》,天下夺魁。

李寿卿:播阎浮,四百州。姓名香,赢得青楼。

王廷秀:淘金千户甚风流,宝马金鞍称俊游,益都人物王廷秀。

石子章:子章横槊战词林,尊酒论文喜赏音。疏狂放浪无拘禁,展腹施锦心。

元代文人的这种人生观与价值取向,在他们编撰的杂剧里得到了充分的反映,如元无名氏《百花亭》杂剧中的男主角王焕,就是一个风流浪子的形象,如在第一折中,小二向旦(贺怜怜)介绍王焕时说:“他便是风流王焕,据此生世上聪明,今时独步。围棋递相,打马投壶,撒兰拈竹,写字吟诗,拈花摘叶,达律知音,软款温柔,玲珑剔透。怀揣十大曲,袖褪《乐章集》,衣带鹌鹑粪,靴染气球泥。九流三教都通,八万四千门尽晓。端的个天下风流,无出其右。”

又如元武汉臣《玉壶春》杂剧第二折中,琴童看到正末(李玉壶)“不思进取功名,只以花柳为念”,便相劝道:“相公,你不思进取功名,只要上花台做子弟,有甚么好处?”正末答云:“琴

童,你那里知道,做子弟的声传四海,名上青楼,比为官还有好处。做子弟的有十个母儿:一家门,二生像,三吐谈,四串仗,五温和,六省旁,七博览,八歌唱,九枕席,十伴当。做子弟的须要九流三教皆通,八万四千旁门尽晓,才做得子弟,非同容易也呵!”可见,在当时的文人看来,做一个风流浪子,比读书做官不仅要好,而且更有本事,也更难以做到。

元代文人也把这种风流本性,融入到了剧作的婚姻描写中,因此,使得元杂剧所描写的婚姻具有重情性的特征。即婚姻的基础回归到了男女双方的情与性上,婚姻本身的特性凸现出来。对于婚姻的男方来说,由于仕进之路被堵,即使钱财最多,也不能帮助他们进入上层社会了,因此,他们不再看重女方之财,而是其情色,混迹青楼,与歌妓为伍,追求情与性的满足。

同样,对于婚姻的女方来说,这时的文人即使最有才华,也不能发迹,做不到官了,即除了“情”与“性”外,没有投资价值了。如元无名氏《举案齐眉》第二折:“我看这穷秀才,一千年不得发迹的。”她们在当时的文人身上,看到的是真正的男人,与他们的结合,才是真正的男女的结合,没有了功利的目的,才是婚姻的本身。元代夏庭芝《青楼集》“顺时秀”条记载:青楼歌妓郭顺卿“平生与文人王元鼎密,偶疾,思得马板肠,王即杀所骑骏马以啗之。阿鲁温参政在中书,欲瞩目于郭,一日戏曰:‘我何如王元鼎?’郭曰:‘参政,宰臣也;元鼎,文士也。经纶朝政,致君泽民,则元鼎不及参政;嘲风弄月,惜玉怜香,则参政不敢望元鼎。’阿鲁温一笑而罢。”《墙头马上》第二折中,李千金一心要与裴少俊私奔,嬷嬷问她:“你看上这穷酸饿醋甚么好?”李答道:

龙虎也招了儒士,神仙也聘与秀才,何况咱是浊骨凡胎。一个刘向题倒西岳灵祠,一个张生煮滚东洋大海。却待要宴瑶池七夕会,便银汉水两分开。委实这乌鹊桥边

女，舍不的斗牛星畔客。

男女双方相互爱慕，结合联姻，无功利目的，纯是出于人之本性，即“食色，性也”。出于这种性之本能，才产生了求偶的欲望，并相互结合。因此，元杂剧作家在描写男女双方结合与相爱时，一是多注重对方容貌的倾慕，所谓一见钟情。如《西厢记》中的张生，自见到莺莺后，便被她的“倾国倾城貌”所吸引，“恰便似檀口点樱桃，粉鼻儿倚琼瑶，淡白梨花面，轻盈杨柳腰。妖娆，满面儿扑堆着俏；苗条，一团儿衡是娇”。（第一本第四折【得胜令】曲）“近日多情人一见了有情娘，着小生心儿里早痒痒。迤逗得肠荒，断送得眼乱，引惹得心忙”。“软玉温香，休道是相亲傍，若能够汤他一汤，倒与人消灾障”。（第一本第二折【中吕·醉春风】、【四边静】曲）而对于莺莺来说，她敢于背着老夫人，与张生幽会偷情，并不是看中张生今后能考中状元，发迹显贵，而是男女之情。

又如《玉壶春》第一折当正末与正旦一见面，就为对方的容貌所吸引，如：

（正末云）好一个小娘子！（正旦云）好一个俊秀才！

（正末唱）

【六么序】呀！猛见了心飘荡，魂灵儿飞在天。怎生来这搭儿遇着神仙。他那里眼送眉传，我这里腹热心煎，两下里都思惹情牵。他则管送春情不住相留恋，引的人意愚愚，似热地蚰蜒。他生的身躯袅娜真堪羡，更那堪眉弯新月，步蹙金莲。

二是男女双方都将婚姻看成是第一位的，如《西厢记》中的张生，赴京城应试途中，路过普救寺，因迷恋莺莺，便放弃赴京城应试，滞留普救寺；同样，在莺莺看来，“但得一个并头莲，煞

强如状元及第”。（第四本第三折【上小楼】曲）“不恋豪杰，不羨骄奢，自愿的生则同衾，死则同穴”。（第四本第四折【折桂令】曲）《谢天香》中的柳耆卿，“平生以花酒为念，好上花台做子弟”。游学途中，遇到歌妓谢天香后，便滞留青楼，“本图平步上青云，直为红颜滞此身”。《玉壶春》中的玉壶生，本来也曾想通过科举而取得功名的，但当他遇到妓女李素兰后，便放弃了功名之念，自称：“也非我不想功名，甘心流落。只是我与素兰做伴岁余，两意绸缪，因此不能割舍。”为了能与情人结合，宁可放弃功名。当李素兰问他：“玉壶生，你为妾身误却了你的功名如何？”玉壶生回答道：

姐姐休这等说。我则待簪花贳酒赋词章，至如我折桂攀蟾，也不似这浅斟低唱。谁想甚禹门三月桃花浪，我则待伴素兰风清月朗，比为官另有一种风光。谁待夺皇家龙虎榜，争如占花丛燕莺场。我则要做梨园开府头厅相，我向这花柳营调鼎鼐，风月所理阴阳。（《玉壶春》第二折【贺新郎】曲）

又如《墙头马上》，书生裴少俊在郊游时偶遇李千金，两人私下结合。被嬷嬷发现，嬷嬷提出了两条路供其选择：“第一件，且教这秀才求官去，再来娶你；不着，嫁了别人；第二件，就今夜放你两个走了，等这秀才得了官，那时依旧来认亲。”而裴、李二人选择了第二条路，私奔而去。

元杂剧虽也有写男方中了状元的，但与宋元南戏中的状元及第不同，元杂剧中的文人状元及第不是目的，而是为了达到与女方结合的一种手段，即通过应试及第，来排除在与女方结合时所遇到的障碍。如《西厢记》中的张生，被老夫人所逼：“俺三辈儿不招白衣女婿，你明日便上朝取应去。我与你养着媳妇，得官呵，来见我；驳落呵，休来见我。”只得离开莺莺，去京城

应试，一旦应试及第，中了探花，便急于赶回普救寺，与莺莺团聚。再如《墙头马上》中的裴少俊状元及第，被授予洛阳县尹之职，当他来到洛阳后，立即去寻找李千金，如云：

小官裴少俊，自从上朝取应，一举状元及第，就除洛阳县尹之职，来到这洛阳城。我且换了衣服，跟寻我那李千金小姐去。（第四折白）

可见，及第得官并不是他的目的，只是为了达到与李千金的团聚，故虽是状元及第，但也只是除授洛阳县尹，而他甘愿“高才低聘”，接受洛阳县尹之职，也就是利用任洛阳县尹之权，找到李千金。

又如《梧桐叶》中的任继图来到京城应试，状元及第后，当牛尚书家的小姐将择婿的彩球抛给他时，他想到了与自己失散的妻子，“山妻不知下落，若贪富贵，乃不义之人”，（第三折白）遂不接绣球，策马而过。

这种情性型的婚姻描写，到了明代中叶，又得到了深化。明代中叶，随着资本主义生产关系萌芽的出现，王学左派的倡导，市民阶层要求摆脱封建礼教的束缚、个性解放，崇尚真性情，反对假道学，成为当时的一种社会思潮。如明张瀚《松窗梦语》卷七在讲到当时的社会风气时云：“世俗以纵欲为尚，人情以放荡为快。”

这种新的社会思潮也影响了当时的戏曲创作，因此，这一时期的戏曲作品所描写的男女婚姻又具有了新的时代色彩，突出了男女双方对自主幸福的爱情追求，从而融入了更多的反封建礼教的内容。如汤显祖《牡丹亭》中的杜丽娘，她所追求是出自人之本性的婚姻，她自称：“一生爱好是天然。”所谓“天然”，就是人之本性，对于男女双方的婚姻来说，也就是人之最本质的东西，即情欲与性欲。而这种“天然”之欲，在当时是不允许

存在的,如程朱理学提出的“存天理,灭人欲”。但《牡丹亭》中的杜丽娘为了实现这种出自“天然”的婚姻,因情而梦,因梦而死,死而复生,冲破了封建礼教与封建势力的阻挠和束缚,最终实现了自己幸福理想的婚姻。因此,汤显祖指出:“天下女子有情,宁有如杜丽娘者乎!……如丽娘者,乃谓之有情人耳。情不知所起,一往而深。生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。”因此,在明代中叶,这种情性型的婚姻描写,融入了新的时代内容,远远超出了男女婚姻的范围,寄寓了当时新兴市民阶层摆脱封建礼教束缚、个性解放的愿望和要求。如汤显祖在《牡丹亭·题词》中指出:“人世之事,非人世所可尽,自非通人,恒以理相格耳!第云理之所必无,安知情所必有邪?”

又如孟称舜的《娇红记》所描写的王娇娘与申纯的婚姻,也出于两人之真情,“但得个同心子,死共穴,生同舍,便做连枝共冢,共冢我也心欢悦”。(第四出《晚绣》)为了实现这一理想,可以“全不顾礼法相差”,(第二十出《断袖》)离经叛道,甚至可以死殉情,“两情既愜,死而无恨”。并且作者以两人的婚姻悲剧,抨击了封建礼教对青年男女自由幸福的爱情的摧残,“婚姻儿怎自由,好事常差谬,多少佳人错配了鸳鸯偶。”(第十出《拥炉》)

在这一时期里,出现了一些根据早期南戏改编的传奇,而在这些剧作中,改编者也将南戏所描写的功利型婚姻改写成了情性型婚姻。如王玉峰的《焚香记》,是根据早期南戏《王魁》改变的一部翻案戏,作者将忘恩负义的王魁,改写成了一个忠于爱情、贵不易妻的有情书生。当他应试及第后,丞相韩琦要招他为婿,他予以拒绝,声称:“下官已有早年结发,乃贫贱糟糠,前不可弃,后不可娶矣。”(第十八出《辞婚》)

由于情性型婚姻描写的重点是男女双方的情与性,因此,在这些剧作中,除了对男女双方所具有的真情的描写外,还多

有对性的渲染与描写，如《西厢记》第四本第一折：

我这里软玉温香抱满怀，呀，阮肇到天台，春至人间花
弄色。将柳腰款摆，花心轻拆，露滴牡丹开。（【胜葫芦】曲）
但蘸着些儿麻上来，鱼水得和谐，嫩蕊娇香蝶恣采。
半推半就，又惊又爱，檀口揜香腮。（【么篇】）

又如《牡丹亭》：

和你把领扣松，衣带宽，袖梢儿温着牙儿苦也，则待你
忍耐温存一晌眠。见了你紧相偎，慢厮连，恨不得肉儿般
团成片也，逗的个日下胭脂雨上鲜。（《惊梦》【山桃红】曲）
他兴心儿紧咽咽，呜着咱香肩。俺可也慢掂掂做意儿
周旋。（《寻梦》【豆叶黄】曲）

活泼、死腾那，这是第一所人间风月窝。昨宵个微芒
暗影轻罗，把势儿忒显豁。（《欢挠》【白练序】曲）

娇娥，似前宵雨云羞怯颤声讹，敢今夜翠颦轻靠。睡
则那，把腻乳微搓，酥胸汗帖，细腰春锁。（同上【醉太平】
曲）

也正因为此，《西厢记》、《牡丹亭》被封建卫道士视为“诲淫之作”，作者也受到了抨击与诅咒。如清顾公燮《消夏闲记摘抄》卷下云：汤显祖“所作《还魂记》传奇，凭空结撰，污蔑闺阏；……与唐元微之所著《会真记》，元王实甫演为《西厢》曲本，俱称填词绝唱。但口孽深重，罪干阴谴。昔有人游冥府，见阿鼻狱中拘系二人甚苦楚，问为谁，鬼卒曰：‘此即阳世所作《还魂记》、《西厢记》者，永不超生也。’宜哉”！又清黄正元《欲海慈航·禁绝淫类》也谓：“传奇小说，点染风流，惟恐男子不消魂，女子不失节，此蛊惑人心之最大者。昔有人入冥府，见一囚，身

荷重枷，肢体零落，问为何人，狱卒曰：‘汝在生时，曾阅《还魂》否？’曰：‘少年时曾阅过。’狱卒曰：‘此即作《还魂记》者也。此记一出，使天下多少男女淫乱，上帝震怒，罚入此狱中。’问几时得出，狱卒曰：‘直待此世界中，更无一人唱此曲者，彼乃得解脱耳。’吁！可畏也夫！”

三 伦理型婚姻描写

作为封建统治思想的重要组成部分，忠孝节义等传统伦理道德，也必然要对古代戏曲家的婚姻描写产生影响，因此，以宣扬封建礼教为主旨的伦理型婚姻描写也是古代戏曲婚姻描写的一类。在这些剧作中，作者通过男女婚姻的描写，宣扬了传统的伦理道德。

这种婚姻描写，多出现在文人创作的剧作中。如元末明初高明根据早期南戏《赵贞女蔡二郎》改编的《琵琶记》，将原作的功利型婚姻改编成伦理型婚姻。作者在第一出副末开场的【水调歌头】词中就表明了自己欲借戏曲来宣扬传统伦理道德的创作意图，曰：

不关风化体，终好也徒然。论传奇，乐人易，动人难。
知音君子，这般另做眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤。

在具体描写蔡伯喈与赵五娘的婚姻时，作者也融入了传统的伦理道德。如在剧作中，赵五娘与蔡伯喈的结合，主要目的不是婚姻本身，而是为了尽孝道，一起服侍父母（公婆），如第八出，当蔡伯喈被父亲所逼，离家赴京城应试，赵五娘虽对此也有怨言，但她所不满的，不是拆散她与蔡伯喈的新婚佳期，而是妨碍了她与蔡伯喈服侍公婆，力行孝道。如云：

奴家嫁与伯喈，才方两月。指望与他同侍双亲，偕老百年。谁知公公严命，强他赴选。（唱）【风云会四朝元】传语我的儿夫，你身上青云，只怕亲归黄土，临别也曾多祝付。那些几个意孜孜，只怕十里红楼，贪着人豪富。虽然是忘了奴，也须索念父母。

当蔡伯喈被逼入赘相府，不得返乡，她到京城去寻找蔡伯喈，目的也不是夫妻团聚，也是为了尽孝道，“不孝有三，无后为大”，不让蔡家断了香火。如她在临行前表白：“非是我寻夫远游，只怕你公婆绝后。奴见夫便回，此行安敢久。”（第二十八出【三仙桥】曲）

同样，蔡伯喈滞留京城，想到的也不是自己新婚的妻子，而是记挂着妻子是否还会尽孝道：“知我的妻室如何看待我的父母？”（第十二出白）“思量，那日离故乡。记临歧送别多惆怅，携手共那人不厮放。教他好看承我爹娘，料他每应不会遗忘”。（第二十三出【雁渔锦】曲）

在这一类婚姻描写中，剧作家虽也描写了男女之间的情欲，但以不违背传统道德为前提，将情欲纳入传统礼教的规范中，所谓发乎情而止乎礼义。如明周履靖的《锦笺记》写书生梅玉与柳淑娘私通锦笺、终成婚姻的故事，作者虽也描写了柳淑娘的多情，但又描写了其坚守封建礼教的一面。她既想与梅玉结合，又不肯失身，故让侍女芳春代侍枕席。而且，作者还让改节私奔的陈大娘自缢，来映衬柳淑娘的守节之高尚。故陈大来《锦笺记引》云：“《锦笺记》者，记梅、柳伉俪之终始也，岂谭风月资譔笑而已哉？抱真先生愤世破情，特为是以垂闺范耳。”

清蒋士铨《香祖楼》传奇，写李若兰梦中常与邻居仲文、曾氏夫妇相会，后曾氏以千金买若兰为其夫作妾，但若兰继父为骗取钱财，将若兰转买，若兰几经磨难，最后终与仲文结合。作者在剧中虽也写了若兰为了实现与仲文的婚姻，不惜以死抗

争,但她所要争取的是与曾氏相敬共事一夫。若兰所具有的这种“情”,也就是“止乎礼义”之“情”。如蒋士铨在《自序》中表明,自己作此剧的目的是“以情关正其疆界,使言情者弗敢私越焉”。“或曰:敢问香祖楼,情何以正?主人曰:曾氏得螽斯之正者也,李氏得小星之正者也,仲子得关雎之正者也。发乎情,止乎礼义,圣人弗以为非焉,岂儿女相思之谓耶?”

又如清代李渔把戏曲看作是“药人寿世之方,救苦弭灾之具”^①,其“可传与否,则在三事:曰情,曰文,曰有裨风教。情事不奇不传,文词不警拔不传;情文俱备,而不轨乎正道,无益于劝惩,使观者、听者哑然一笑而遂已者,亦终不传”^②。因此,他在《十种曲》中所描写的男女婚姻之事,也融入了说教的内容。如《比目鱼》中虽描写了谭楚玉与刘藐姑真诚相爱,但把两人的爱情限定在传统婚姻道德允许的前提下,即两人的相爱,是义夫节妇的相爱,最后两人不畏强暴,投江殉情,说成是义夫节妇的死节,是“维风化,救纲常”之举。又如《慎鸾交》男主角华秀虽也推崇“情”,但他所推崇的是符合纲常的“情”,如他自称:

小生外似风流,心偏持重。也知好色,但不好桑间之色;亦解钟情,却不钟偷外之情。我看世上有才德之人,判然分作两种:崇尚风流者,力排道学;宗依道学者,酷诋风流。据我看来,名教之中不无乐地,闲情之内也尽有天机,毕竟要使道学、风流合而为一,方才算得个学士文人。
(第二出《送远》)

因此,李渔在剧作中虽也赋予了男女双方“多情”的性格,但将其限制在名教所允许的范围内,即在名教之中,寻求男女

① 李渔:《闲情偶寄·词曲部·结构第一》,《李渔全集》(3),浙江古籍出版社1992年版,第6页。

② 李渔:《香草亭传奇·序》,《李渔全集》(1),浙江古籍出版社1992年版,第47页。

之乐。这样,既可用男女婚姻之情事吸引观众,又可借寄寓其中的名教达到劝惩的目的。

四 政治型婚姻描写

在古代戏曲所描写的男女婚姻中,也有将男女双方的婚姻建立在相同的政治倾向之上的,政治重于婚姻本身,为了政治,可以牺牲婚姻。这种婚姻描写,都出现在一些以政治为主题的剧作中。如明梁辰鱼的《浣纱记》描写的范蠡与西施的婚姻就是建立在政治的基础上的,作为男主角范蠡,一心一意为越国效力献智,“为天下者不顾家”,(《宴臣》)将国家的存亡置于个人的婚姻之上。在第二出他刚与西施订立了婚约,就遇到吴兵来犯,越败后,越王夫妇入吴为臣,范蠡便不顾与西施的婚约,把个人的婚姻事抛之一边,不避艰险,陪同越王夫妇入吴。三年后,才回到越国,本可以与西施团聚了,“就谐二姓之欢,永期百年之好”。(《迎施》)但为了使“海甸清,烽烟净”,(同上)江东父老免受战祸的蹂躏,他又一次推迟了与西施的团聚,推荐西施到吴国去迷惑吴王,为越灭吴做内应。在范蠡看来,复国亡吴事大,个人婚姻事小,“想国家事体重大,岂宜吝一妇人?”(同上)因此,他忍痛割爱,亲自迎取并说服西施挑起亡吴的重任,“娘行聪俊还娇倩,胜江东万马千兵”。“社稷废兴”,“江东百姓,全是赖卿卿”。(同上)

同样,西施也将国家的命运放在自己与范蠡的婚姻之上,当范蠡要她入吴迷惑吴王时,她起初依恋与范蠡的爱情,不肯“移彼易此”。(同上)但经范蠡晓以国家兴亡与个人存亡的利害关系后,立即醒悟到,“国家事极大,姻亲事极小;岂为一女之微,有负万姓之望?”(同上)便答应了范蠡的要求,慨然赴吴。临走前,向范蠡表示了决心:“我裙衩女志颇坚,背乡关殊可怜。蒙君王重托,须龟勉。”“誓当粉身碎骨以报恩义”。(《别施》)来到吴国后,果然不负越国君臣的重托,勇敢机智,把吴王夫差迷

惑得神魂颠倒,倒行逆施,以致亡国。

清代孔尚任的《桃花扇》是一部“借离合之情,写兴亡之感”的历史剧,这样的创作意图,也就使得剧作所描写的侯方域与李香君的婚姻带有浓厚的政治色彩。它以侯方域与李香君的“离合之情”,真实地反映了南明王朝的兴亡历史,寄寓了自己的兴亡之感和民族感情。

侯、李的结合,虽是才子与佳人的结合,但更是基于共同的政治倾向。李香君虽为青楼女子,但她出污泥而不染,爱憎分明。因其假母李贞丽与张溥、夏允彝等复社、几社文人过从甚密,后又受其曲师苏昆生的影响,在思想上同情与支持东林党人,而痛恨阉党。“东林伯仲,俺青楼皆知敬重”。(《骂筵》【玉交枝】曲)她爱慕侯方域,不仅仅是因其才貌出众,更是因其是复社成员;同样,侯方域爱慕李香君,也是因其有着鲜明的爱憎。如在《却奁》出,作者形象地表现了两人在政治倾向上的一致。阮大铖欲赠送妆奁以拉拢侯及其他复社文人,李香君得知内情后,痛斥了阮大铖的险恶用心,并“拔簪脱衣,弃掷于地”,毅然拒绝了阮大铖的梳拢。“脱裙衫,穷不妨;布荆人,名自香”。当侯方域听了杨龙友的说情后,对阮有了原谅之心:“原来如此,俺看圆海情辞迫切,亦觉可怜。就便真是魏党,悔过来归,亦不可绝之太甚,况罪有可原乎。”李香君立即加以提醒:“官人是何说话!阮大铖趋附权奸,廉耻丧尽,妇人女子,无不唾骂。他人攻之,官人救之,官人自处于何等也?”通过却奁,侯方域对李香君更是敬慕:“好!好!这等见识,我倒不如,真乃侯生畏友也。”“摘掉珠翠,脱去绮罗,十分容貌,又添十分,更觉可爱”。李视侯为知己,侯视李为畏友,因此,两人的婚姻不仅是才子与佳人的结合,更是政治上的相互钦佩,同气相求。

由于作者将两人的婚姻建立在共同的政治倾向上,因此,两人的婚姻也突破了一般传奇生旦大团圆的结局,最后当两人经历悲欢离合,在栖霞山重逢时,遭到张瑶星的呵斥:“呵呸!

两个痴虫,你看国在那里?家在那里?君在那里?父在那里?偏是这点花月情根,割他不断么?”两人便毅然分手,割断情缘,双双入道,“你看他两分襟,不把临去秋波掉”。(《入道》【北尾声】)两人的婚姻因政治而成,又因政治而散,所谓成也政治,散也政治。

也正是因为侯、李两人的结合自始至终都与南明王朝的兴衰紧密相联,因此,作者通过侯、李的婚姻,形象地展示了南明王朝的兴亡历史,实现了“借离合之情,写兴亡之感”的创作目的。

由上可见,无论是宋元南戏、元杂剧,还是明清传奇、清代花部,古代戏曲家们都将男女婚姻作为描写的主要题材,但由于时代、作家身份等的不同,在相同的婚姻题材中,寄寓了不同的思想内涵,因此,在古代戏曲中出现了不同类型的婚姻描写。

寻找戏曲的原点

——从近年出版的两种戏曲同仁刊物谈起

苗怀明

在近几年所出版的诸多戏曲论著中,《戏史辨》和《艺坛》^①无疑是两个引人注目的亮点。之所以将两者放在一起谈,是因为它们之间存在着太多相似的特点。仅从形式上来看,它们皆属同仁刊物,由一些具有共同兴趣或相近理念的戏曲研究者所创办,前者为胡忌、陈多等人,后者由蒋锡武主编。两者还都采取以书代刊的形式连续出版,到目前为止,前者已出了四辑,后者已出了三卷,而且印量也都不大。自然,两者的处境也颇为相似,尽管出版后学界的口碑很好,但它们的编辑出版可以用艰难一词来形容,前者靠编委个人出资运作,后者也屡屡困于经费,不能如期出版。

在这个片面追逐经济效益、学术论著出版十分困难的年代

^① 《戏史辨》,胡忌主编。第1辑,中国戏剧出版社1999年版;第2辑,中国戏剧出版社2001年版;第3辑,艺术与人文科学出版社2002年版;第4辑,中国戏剧出版社2004年版。《艺坛》,蒋锡武主编。第1卷,武汉出版社2000年版;第2卷,武汉出版社2002年版;第3卷,上海教育出版社2004年版。

里,这些学人克服重重困难,执意要创办一份刊物,发出自己的声音,显然是有着十分明显的用意或追求在的。毫无疑问,太多的相似意味着不谋而合。在笔者看来,在这样一个充满欲望、日益浮躁的年代里,两家刊物在戏曲问题上的不谋而合实在是太难得了,也是很能说明问题的,它们的出现本身就具有一种象征意义。

不平则鸣,这是两家刊物的共同特点,尽管其侧重点有所不同,但从字里行间分明可以感受到作者和编者们对中国戏曲的那种强烈的责任感和深重的忧患意识。毫不夸张地说,是严峻的现实迫使这些戏曲研究者不得不挺身而出。从20世纪80年代以来,对戏曲危机的惊呼一直没有间断过,围绕戏曲出路的讨论也一直是一个热门话题。然而,二十多年过去了,尽管从政府到剧团,从社会到个人,从政策到资金,方方面面,无不做了很大努力,但效果究竟如何呢?一番忙碌之后,人们不得不面对一个无比尴尬的现实:戏曲危机的警报非但没有解除,反而不断加重。尽管戏曲汇演、评奖之类的活动年年都搞得轰轰烈烈,给人一种兴盛不衰的热闹印象,但它对解决戏曲的困境究竟有多少真正的帮助?与20年前相比,全国剧团及演员队伍的数量和规模到底是扩大了还是缩小了,每年演出的场次到底是增加了还是减少了,戏曲演出的质量是提高了还是下降了,其间推出了多少可以称作经典的剧目?在艺术市场日益成熟的今天,还有多少剧团能不依靠政府政策的扶植来进行真正商业性的演出?相信每一个关注戏曲命运的人都可以看得出来,而且不会得出差别太大的结论。

二十多年后,当种种戏曲改革手段屡屡失效、缺乏回天之力的关键时刻,再来谈论戏曲危机及出路这个沉重话题,自然会有一种特别的意义,它不会是前人观点的简单重复,而是反思基础上的深层思索。研究者的思路已经从为戏曲出路的频频支招变成对戏曲原点的耐心寻找。二十多年来的严峻现实

已经表明,缺乏对戏曲正确认识的所谓改革只会加速戏曲的衰亡,好心办坏事的教训实在太多,由此造成的人力、物力的大量浪费更是令人痛惜。显然,要想从根本上解决问题,必须回到问题的起点,从最基本的问题开始,正所谓名不正则言不顺,言不顺则事不成。与其病急乱投医,不如静下心来认真思考一下:戏曲之所以为戏曲的本质要素何在?构成中国戏曲的文化艺术传统究竟是什么?戏曲走向衰落的真正根源是什么?哪些是关键性的因素,哪些是无关大局的小节?只有把这些最基本的问题弄清楚,才能决定取舍,确定努力的重点,彻底解决问题。而先前,恰恰是这些问题被有意或无意地忽略了,在一片戏曲危机的惊呼声中,大家病急乱投医,手忙脚乱地开药方,结果不仅没有治好病,反而延误了病情,把事情弄得更遭。寻找戏曲的原点,正本清源,这是两家戏曲刊物的一个基本出发点。这既是一个极为严肃的学术问题,也是一个十分迫切的现实问题,其价值和意义都是值得肯定的。

从戏曲研究的发展趋势来看,20世纪80年代以来的戏曲研究同先前相比,发生了很大的变化。站在21世纪的门槛来回望整个20世纪的戏曲研究,在为先辈们的杰出成就欢呼赞叹的同时,也能找到很多遗憾。事实上,发现这些缺憾更为重要,它昭示着未来的努力方向。整个20世纪,相关的戏曲史著作出版了不少,所取得的成就也不能算少,但不可否认,它们所勾勒的戏曲史版图都是残缺的,不完整的,是观念和方法使它们遮蔽了一些极为绚烂的戏曲风景。《戏史辨》同仁们的努力方向就是要将这些遮蔽的风景重新展现,他们的注意力主要集中在古代戏曲,将对以往戏曲研究的纠偏与构建新戏曲史风景的工作结合在一起,重点在历史原貌的复原。确实,以新的戏曲史观勾勒的戏曲史风景会给人一种另类的感觉,但不久的将来,另类将变成人们普遍接受的理念,这是可以预言的。

相比《戏史辨》的关注古典,《艺坛》更为贴近现实,话题多

为现当代,并集中在京剧上。从近距离为戏曲把脉,来寻找戏曲的真正传统。自然,他们还原的戏曲传统与人们先前的认识会有很大的不同。回首20世纪的戏曲发展演进历程,我们有太多的疑问,从30年代京剧的辉煌到80年代的全面萧条,仅仅半个世纪的时间,戏曲景象竟然如此不同,其根源究竟何在?戏曲的改良或改革在一个世纪里不断被强化,一直是戏曲发展演进的主旋律,投入的人力、物力不可谓不多,但结果如何?伴随几代人努力的竟然是戏曲的不断萧条,种瓜得豆,这难道不值得我们认真总结吗?两种戏曲刊物,关注的具体对象有所不同,但正是因为这种不同,彼此间形成了一种内在的呼应关系。

从更深层的意义上来说,这也不仅仅是戏曲自身的问题,而是涉及到民间文化、民族精神在新的历史条件下如何生存延续并发扬光大的重大问题。毕竟在漫长的历史岁月里,戏曲一直是最为流行、影响最为广泛的一门艺术,它们在长期的发展过程中,形成了自己独特的艺术传统,同时也参与构建了中华民族的文化传统。随着汹涌而至的全球化浪潮,中国与世界正在进行着全方位的接轨,外来思想文化的冲击从来没有像现在这样彻底,这样强烈。“五四”时期的中外文化交融只是局限在少数知识分子中间,而现在已经变成全民性的日常行为。在强势的外来文化面前,民间文化及民族精神处在一个十分尴尬的地位,丧失它赖以生存的文化土壤,成为招揽生意、为经济搭台的小点缀。戏曲的不景气之外,传统节日同样备受冷落,远不如洋节受年轻人的欢迎,传统工艺更是面临后继乏人的严重局面。曾几何时,我们还自豪地说,只有民族的,才是世界的。而现在的问题却是,我们有太多太多世界的,唯独没有民族的。

民间文化是一个民族的身份证,它的生存困境实际上在提醒我们回答一个问题:在汹涌而来的全球化浪潮中,我们还要不要保持自己民族的文化个性,对文化传统的放弃是不是一个古老民族在现代化进程中必须付出的代价?显然,这已经危及

到整个民族文化的生存延续。一个放弃自己文化传统的民族该会是一个什么样子？那是不可想象的。已经到了从增强民族凝聚力的高度来对待民间文化的时候了。不要再拖到不可挽回时再采取行动，到时候一切都晚了。破坏一种文化传统也许只需要十来年的时间，文革期间对传统文化的摧残就是一个十分典型的例证，但恢复一种文化传统却要艰难得多，它往往需要数代人的努力，很多时候它甚至会变成一项不可能完成的任务，戏曲在最近几十年间的尴尬、冷清景况很能说明问题。

自然，这两家戏曲同仁刊物所进行的学理层面上的探讨不过是纸上谈兵，现实的情况要复杂得多，书面的设想要落实为现实的行动还有漫长的道路要走。但这种探讨哪怕仅仅是抱怨或牢骚，都并非毫无意义，自有其价值和意义在。如果大家连抱怨和牢骚都不愿意发，那才真正可怕。天下兴亡，匹夫有责，这句古训在今天仍然适用，文化薪火的传承与良性发展是每一个公民不可推卸的责任和义务。愿更多的有志之士都来关注这一问题，不要将这个全民性的重任变成少数学人的自言自语。

弄舌昆弋黄 鼓腹椒葱豉^①

——记近代曲家姚华

苗怀明

提到中国戏曲史学的创建,人们通常将王国维、吴梅奉为开山祖师。以王、吴二人对戏曲研究的开创性贡献及其对后世的深远影响,这种说法自然有其合理之处。不过,如果从学术史的角度来看,它还不够全面和完整,毕竟一门学科的形成和建立是社会文化各种要素综合作用的结果,个人之力固然不可低估,但它更需要学术制度的保障和学术风气的养成。就在王国维、吴梅开风气之先,进行戏曲研究的同时,还有一些学者在默默地耕耘着,其学术成就和影响虽然不能和王、吴二人相比,但对戏曲研究自有其不可替代的贡献和积极推动作用,他们同样是戏曲研究的先驱,应该在学术史上占有一席之地。作为后人,在追忆这段历史时,应该为他们写上一笔,以表感念之意。

近代曲家姚华就是其中的一位。

尽管如今提起姚华这个名字,不少人会感到陌生,但在 20

^① 本文题目诗句出自梁启超《祝姚茫父五十寿诗》。

世纪最初的二、三十年间,姚华可是个相当活跃的知名人物。诗文词曲、金石书画、碑版古器乃至文字音韵,无不精通,用风华绝代、多才多艺八个字来概括、描述其才情,并不为过,正如著名史学家郑天挺所说的:“姚先生以文章名海内三十余年,向学之士莫不知有弗堂先生”^①。姚华一生著述甚富,有《弗堂类稿》、《五言飞鸟集》、《盲词考》、《曲海一勺》、《校正黔语》等传世。就学术研究而言,他涉猎的领域也相当广,涵盖文学、艺术、文字、文物等诸多领域。

但令人感到遗憾的是,姚华的身后相当寂寞,在相当长的一个时期里,他几乎为学界所淡忘。直到近些年才逐渐受到人们的重视,其著作得以陆续整理出版,如《姚茫父书画集》、《书适》、《姚茫父画论》、《姚华诗选》等,其生平事迹和学术成就也开始为人们所关注。一个人身后的显与隐往往是难以预料的,会受到多种因素的影响和制约,它并不总是与自己的学术成就成正比。惟其如此,人们在谈到那些被淡忘的学人时,既能获得一份发现后的喜悦,也难免会生出一丝人生无常的沧桑感。

从目前有限的一些研究来看,人们谈论最多的是姚华的书画,对其学术研究的成就及特点则探讨不多,正如郑天挺先生所言,姚华“出其余绪以为书画,见者惊为瑰宝,文名反为所掩”^②。笔者这里重点探讨其戏曲研究方面的贡献。

姚华研究戏曲基本上与王国维、吴梅同时,这方面的主要著述有《曲海一勺》、《菽漪室曲话》、《盲词考》、《说戏剧》、《元刊杂剧三十种校正》、《曲名集解》^③等,其中以《曲海一勺》和《菽漪室曲话》影响最著,也最为常见。这两部论著最初都发表在1913年的《庸言》杂志上,写作时间当在1911年至1913年之

① 郑天挺:《莲华室书画集·序》,《探微集》,中华书局1980年版。

② 同上。

③ 此书今未见。据《曲海一勺》云:“近著《曲名集解》,可为此篇作注。今方属稿,未能遑脱,终日兢兢,不敢自暇也。壬子七月自记。”

间。当时民国虽已建立,经梁启超、柳亚子、陈去病等维新人士和革命党人十数年的提倡和示范,戏曲、小说等通俗文学得到社会各界的广泛关注,社会文化地位得以提升,但也必须看到,这种提升还只是停留在理论阶段,真正从事戏曲研究,将其当作一门学问的人并不多,仅有王国维、吴梅、姚华、刘师培、蒋瑞藻等寥寥数人致力于此,他们的研究无疑具有开风气之先的重要意义,于此不仅表现出其突破世俗偏见的勇气和胆识,更可见出其超越时代局限的远见和目光。

姚华曾于20世纪之初留学日本3年,尽管所学为法律、财经,与文学没有多大的关系,但它有助于了解海外学术潮流,开阔眼界。有了这种经历,加之生平喜爱听曲制曲,故能走在时代前列。其戏曲研究的方法大体与吴梅接近,那就是创作与实践结合,音律与文采并重,卢前曾这样概括其治学特点:“姚茫父先生和吴瞿安先生一样,一面做整理工作,一面自己制作,如此才可提倡曲,发展曲的前途。”^①这表现在他一直坚持词曲的创作,有不少优秀作品传世,同时还与王瑶卿、梅兰芳、程砚秋等著名演员过从甚密,参与了民国初年的一些戏曲改良工作。也正是因为其艺术实践的丰富,因此在谈论戏曲问题时才多有自己的独到之见,常有他人所不及处。其戏曲研究的态度是十分严肃、认真的,“凡立一说,动费引证”^②。这可以从《曲海一勺》、《菽漪室曲话》两书的内容、结构上看得出来,与先前只言片语、随意性较强的曲话类著述相比,两书内容完整、系统,皆能自成体系,有着通盘的考虑,正如著名戏曲史家周贻白评述《菽漪室曲话》一书所言:“除文词声律之评鹭外,兼及版本之异同,佚文之辑补,在诸家曲话中,尚属有系统之作”^③,叶德均先生也有类似的想法,他认为像《菽漪室曲话》这种“详细有系统

① 卢前:《姚茫父先生曲学——代序》,《曲海一勺》,交通书局1942年版。

② 姚华:《曲海一勺》之《明诗》第三,交通书局1942年版。

③ 周贻白:《〈词统〉补笺》,《周贻白小说戏曲论集》,齐鲁书社1986年版,第603页。

的曲话,在前人词曲话一类著述中,它是有独到的体例的”,“纯然是学人的论学之作”^①。

此外,姚华还富于收藏,家中有不少珍本秘籍,如宋本《汉隽》、《周易注疏》等。由于喜爱戏曲,还藏有明刻附图传奇多种。据其旧邻明伦介绍,姚华“厅室雅洁,触目璆琳”,“除却元刊曲江集,斋中原不少璆琳”。姚华的藏书在其去世后流入市面,被文禄堂、邃雅斋两家旧书店以一万三千元的价格收购,今不知去向^②。

大体说来,姚华在戏曲研究方面的成就主要体现在如下两个方面:

首先是他在理论上的建树。其主要观点见于《曲海一勺》一书。该书分《述旨》、《原乐》、《明诗》、《骈史》(上、下)四个部分,结合社会文化的时代变迁以及乐、诗、史的发展,较为系统地探讨了戏曲的性质及演变过程,其主旨在强调戏曲的重要性,以此提高戏曲的社会文化地位,即其所说的“冀其中兴,王于闰运,然后可论损益,再观变革,不待易世,当有小成”。^③ 与王国维的《宋元戏曲史》等著述相比,姚华的论述显得较为简略,并且带有明显的新旧杂糅的过渡色彩,这也是这一代学人所具有的共同特点。

从新的一方面来讲,姚华十分看重戏曲,不满于先前“横被摈斥,至格于正轨之外,不得与诗词同科”的现象,因此“每揽陈篇,辄为慨然”。不过,姚华对戏曲肯定的角度与同时代的其他人有着明显的不同,当时无论是维新人士还是革命党人,多是从政治角度来谈戏曲,将其视作强国利民的宣传工具,他们看重的是戏曲通俗易懂、对民众具有广泛影响力的这一方面。这固然有利于提供戏曲的社会地位,但同时也忽视了戏曲本身的

① 叶德均:《姚华的蓼漪室曲话》,《戏曲小说丛考》,中华书局1979年版,第479页。

② 明伦:《辛亥以来藏书纪事诗》,上海古籍出版社1999年版,第79页。

③ 姚华:《曲海一勺》之《述旨》第一,交通书局1942年版。

特点。当时在小说界革命、戏曲改良的口号下出现了一大批戏曲作品,但大多粗疏而不可观,不能传世,显出当时戏曲改良侧重宣传效果的偏颇。相比之下,姚华对戏曲性质特点的评述就显得较有新意,也更为深入。他更多的是结合表现形式、体裁形制等戏曲自身的艺术特点来评述戏曲,认为“曲之成文,以情为主”,“体物之工,写心之妙,词胜于诗,曲胜于词”,“曲为有元一代之文章,雄于诸体”,“可谓有容之词章,有韵之说部”。在他看来,戏曲不仅长于抒情、写意、纪事,而且是各种文体中最富有表现力的,正如他所描述的:“曲之托体,美矣茂矣。夫其文情相生,比赋并用,语似浅而实深,意若隐而常显,情沿俗而归雅,义虽庄而必谐,谢群言以标新,离六籍以隶事;小令数语,常若丰泽,套词连章,自成机杼,杂剧传奇,更兼众妙,意无不协之句,辞无不白之怀;虽甚参差,仍严格律,遇字须酌,逢音必审,平务分乎阴阳,仄尤谨于上去;入质实以清空,去文饰以藻丽,犯古今之所难,独杂沓而有伦。”尽管姚华所说的“以曲承诗,独得正统”,曲是“境之至胜”、“体之最优者”的观点不尽正确,显示出他对曲的过分偏爱。不过,从上述一段引文中,不难看出他对戏曲性质特点的深入理解,其对戏曲艺术特性的概括应该说是较为准确、精当的,可谓发前人所未发。即使是在今天看来,仍有一定的启发和借鉴意义。

但是从旧的一方面来看,姚华的论曲还没有完全摆脱前人那种诗乐教化的思想和路数,承袭有余,创新不足。这表现在他对戏曲的教化功能强调过甚,认为戏曲“不惟世运有关,抑亦民俗所寓”,“曲之情伪,正政之所自出”。因此,他的振兴戏曲之论固然有改良社会、提高戏曲社会文化地位等方面的考虑,但未尝没有恢复礼乐之道的复古思想成分。叶德均认为这“正与民国初年的复古思想合流;而又用骈文来说理,读之亦颇可厌——这较之《曲话》(指《慕漪室曲话》——笔者注),殊无可取

之处”^①。话虽然说得有些尖刻,倒也确实指出了姚华论曲的缺陷和短处之所在。这种新旧杂糅的特点不仅体现在姚华的曲论上,而且还可以从其自身的研究行为中显现出来,正如一位学人所说的:“一方面宣扬平民文学,俗语文学,一方面又津津于骈四俚六,温厚和平,姚氏根深蒂固的文人趣味与他报国用世、论文析艺的理性选择是有内在矛盾的。”^②既具鲜明的时代色彩,又有个人的独到体验,这正是姚华曲论的特点所在。

除上述所提到的一些观点外,姚华的曲论也并非真如叶德均所批评的,真是“无可取之处”,其中还是有不少值得注意的观点和见解,比如他对滑稽的推崇就很具启发意义,他认为“文学之至,喻于上天,滑稽文学,且在天上。滑稽者,文学之绝谊也。古今才人,虽合众长,不足一战。予是以崇拜滑稽,尊为无上”^③。这正与王国维在《红楼梦评论》、《宋元戏曲史》中所推崇的悲剧精神相映成趣。可惜人们对王国维的悲剧理论十分熟悉,对姚华的喜剧理论则关注不够。不过也有一些学人注意到这一问题,比如黄霖在其《近代文学批评史》一书指出,姚华对于“‘滑稽文学’的赞颂就令人注目”,“能独抒己见、推崇喜剧,且作了一定的分析,这对于克服偏见,全面地认识悲剧、喜剧和正剧的各自特点和价值不无意义”^④。赵山林对姚华的喜剧理论也有较高的评价:“姚华对于‘滑稽’的推崇,表明了他对于喜剧的重视。他所概括的‘滑稽’的要义,对于人们认识喜剧的精神是有所裨益的。”^⑤

此外,在论述文学发展与治乱、与地理的关系等方面,姚华也都提出了个人独到的见解。总的来看,姚华“对戏曲认识价

① 叶德均:《姚华的蓁漪室曲话》,《戏曲小说丛考》,中华书局1979年版,第483页。

② 黄鹄:《清末民初的戏剧理论》,中国文联出版社2000年版,第135页。

③ 姚华:《蓁漪室曲话》卷二。

④ 黄霖:《近代文学批评史》,上海古籍出版社1993年版,第704、705页。

⑤ 赵山林:《中国古典戏剧论稿》,安徽文艺出版社1998年版,第267页。

值的论述颇多精见,特别与同时代的王国维、吴梅相比,更能见其所长”^①。黄霖先生的评价还是较为客观公允的。也许在今天看来,姚华的论曲已无多少新鲜之处,但笔者需要特别强调的是,姚华提出这些观点时,王国维的《宋元戏曲史》还正在酝酿写作阶段,中国戏曲史学还正在孕育形成之中,放在学术史的发展历程中,不难看出姚华曲论的重要意义和价值。他的论曲正体现了中国戏曲史学初创阶段新旧杂糅的时代特点。

其次是在戏曲文献搜集、整理方面的贡献。戏曲理论方面的建树之外,姚华校勘、整理戏曲方面的成就曾得到研究者的高度评价,学界公认他是以乾嘉治学方法研究戏曲的第一人。著名曲家卢前称其“在曲的整理工作中,是第一个校讎方法的人”^②,叶德均也认为姚华的著作中“有精密独到之处,如用治经史的校勘、辑佚的朴学方法来治戏曲,虽其成就不及近人,但首先运用这方法治戏曲的,当以姚氏为第一人”^③。

《蓁漪室曲话》一书代表了姚华在这一方面的成就,他曾自述写作该书的动机及成书经过:“予喜治曲,尝以时涉猎,颇有所考,因以见闻,按目签记。”^④该书共4卷,主要内容可以分为《卓徐余慧》、《毛刻签目》两部分。前者主要评述卓人月所辑的《古今词统》一书,姚华“喜其于变迁之迹,有所考证”,因此,“节取其语,以资鄙说”^⑤,主要通过对该书的评述,重点探讨词曲之间的关系,其中不乏精彩之论,正如一位学人所说的:“其中谈衬字,用韵,词曲相近处,词曲接续之际皆有见地;尤其说词曲的转换在小令这一点,已暗示到后来‘散曲’的研究了。”^⑥后者则主要评述《六十种曲》所收各剧。从该书现有的规模体制来

① 黄霖:《近代文学批评史》,上海古籍出版社1993年版,第707~708页。

② 卢前:《姚荏父先生曲学——代序》,《曲海一勺》,交通书局1942年版。

③ 叶德均:《姚华的蓁漪室曲话》,《戏曲小说丛考》,中华书局1979年版,第478页。

④ 姚华:《蓁漪室曲话》卷二。

⑤ 姚华:《蓁漪室曲话》卷一。

⑥ 卢前:《姚荏父先生曲学——代序》,《曲海一勺》,交通书局1942年版。

看,全书似没有全部完成。

在《毛刻签目》部分,姚华对《六十种曲》所收《双珠记》、《寻亲记》、《东郭记》、《金雀记》诸剧进行了考订和评述。比如依据自己所藏的明白雪楼刊本将《东郭记》定为孙仁孺之作,汇集有关高明和《琵琶记》的资料等,这些都是很有见地的,具有较高的学术价值。同时他还利用其他版本材料对所论各剧进行校勘,如用暖红室本、《南九宫谱》、《十二律京腔谱》和《北词广正谱》校《琵琶记》,用《南九宫谱》、《十二律京腔谱》校《荆钗记》。他校勘曲文并非仅仅出于个人的兴趣和爱好,而是有着较为明确的学术意识,他有鉴于《六十种曲》的改窜曲文而发,目的在整理一个正确的读本,正如他本人所说的:“毛氏所刊说文,以意改窜,屡次剜补,益病其真。此刻云订,殆疑同弊。曲虽小数,然一字得失,至关轻重,欲求其审,毋宁不订以待后人。”于此可见其校勘剧曲的充分理由,同时也可见出其研究戏曲的严谨和认真,这在治曲尚未成风气的当时无疑是十分难得的。

校勘整理之外,姚华还进行曲文的辑佚,他辑出《锦香亭》佚曲2支、《王魁》佚曲4支、《古西厢》佚曲3套,后者还利用《雍熙乐府》、《南九宫谱》、《九宫谱定》、《南词定律》等曲谱著作进行文字上的校勘,将辑佚与校勘相结合。虽然校勘和辑佚的曲目并不算多,但影响深远,开后来研究者戏曲辑佚之先声,在学术史上自有其重要的价值。叶德均对此有着很高的评价:“宋元南戏的辑佚,近人虽有《宋元南戏百一录》、《南戏拾遗》、《宋元戏文本事》诸书,但最早留意于此的,也当推《菴漪室曲话》为第一部。”^①

不过,姚华的戏曲校勘和辑佚也存在一些不足之处,比如他所采用的底本不够精良,多为晚出之本;书中存在一些不应有的疏误等,叶德均在其《姚华的菴漪室曲话》一文中曾有较为

^① 叶德均:《姚华的菴漪室曲话》,《戏曲小说丛考》,中华书局1979年版,第480页。

详细的评述。不过瑕不掩瑜,这些缺陷并无损于其在学术史上的先驱地位,其在戏曲研究领域的开创性贡献还是得到学界的公认和肯定的。

严格说来,姚华可以说是以乾嘉学派治学方法治曲的第一代学人,而不能被称作第一人,因为在当时采用这种治学方法的并不仅仅是他一人,还有其他人,比如王国维。先前的论者多喜欢强调王国维戏曲研究中创新的一面,对其与传统学术之间的承袭关系重视不够。其实王国维研究戏曲也正是从版本、目录、校勘这些方面入手的,编制《曲录》,校勘《录鬼簿》。再如刘世珩在20世纪初刊印《汇刻传剧》时,也能做到“集得诸本,不取删节,必求原书,书有音释,一仍其旧。编列总目,各撰提要。偶得它本参校,别作札记。以刊校经史例,订杂剧传奇”^①。

可见,这并非新旧的问题,而是学术研究的内在需要使然。此前戏曲虽然是流传最广泛的一种艺术形式,但一直受到主流文化的排斥,处于边缘地位,没人愿意将其当作一门学问来看,相关研究缺少足够的学术积累。这样,进行戏曲研究,势必要先从目录的编制、版本的鉴别、剧目的考订、曲文的校勘、辑佚这些最为基础的文献工作着手,乾嘉学派在这方面曾积累和总结了一套十分成熟、有效的方法,可资借鉴,拿来应用到戏曲的研究上来,这是再自然不过的事。王国维、姚华以后的研究者,如赵景深、钱南扬、孙楷第、冯沅君等戏曲史家,也大多是用这种方法来研究戏曲,并取得了许多成果。由此可见,乾嘉学派治学方法是传统学术通向现代学术的一座桥梁,在戏曲史学创建的过程中发挥着重要作用。

王国维、姚华这些第一代戏曲研究者在戏曲研究方面有着开风气之先的贡献。他们在当时能打破世俗的偏见,以严谨认真的态度研究戏曲,将戏曲研究当作与探讨经史一样的学问来

^① 刘世珩:《汇刻传剧》自序。

做,这是需要勇气的,这正是他们的超前和眼光独具之处。因此,从这个方面来说,无论是不是以乾嘉治学方法研究戏曲的第一人,姚华作为戏曲研究先驱者的学术地位都是不可动摇的。

论角儿制

解玉峰

京班角儿制的出现,是京剧班社由徽班时代过渡到京班时代的最主要标志。从现有资料看,清光绪二十一年(1895)谭鑫培(1847—1917)组织同春班,是最早出现的角儿制戏班。民国以后,名角挑班则成为京剧班社最常见的组班形式,角儿制也成为京班最根本的特征。1949年新中国成立以后,取消角儿制成为“戏改”工作的主要内容之一,京班的角儿制才最终成为历史。角儿制的出现,对京剧艺术的形成和发展皆具有特殊的意义。角儿制为何能成为京班最主要的组织形式?其艺术上的利弊有哪些?本文将主要循此思路而展开。

从脚色制到角儿制

在角儿制成为京剧班社最主要的组织形式之前,京中皮簧班沿承的基本是徽班以脚色制为核心的组织形式。自中国民族戏剧形成以来,脚色制即是戏班组织结构的核心。宋元以来的民间戏班,人数一般都较少,七八人至十一二人不等。但一般不少于五人,否则生、旦、净、末、丑五色便不能齐全。泉州梨

园戏旧称“七子班”，一班多为七人，分工生、旦、净、公、婆、丑、末七色。明清时期士大夫豢养的家班一般为十一二人，因为在一班社中，若副末、老生、正生、老外、大面（净）、二面（副净）、三面（丑）、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂等诸色——所谓“江湖十二脚色”齐备^①，故家班人数总以十一、二人为宜，否则不敷分配。自清中叶以来，乱弹大兴，戏班人数较此前一般有大增，几十人、甚至上百人的戏班都很常见，但其组织结构的核心仍然是脚色制。

这主要表现在，各门脚色在戏班中的地位是平等的，班中演员不论其工于哪门脚色，也不论其有名与否，都可以在某些戏或某场戏中为主角，在某些戏或某场戏中为配角或杂色，班中没有专门跑龙套的演员。1931年4月5日《申报》曾刊登一篇题为《水路戏班组织之神妙》的文章，内中说到水路班的组织云：

戏班里的组织法，一言以蔽之，曰：能严厉实行。……他们每一只船上，必定有一个老生、一个花面、一个青衣，不能同样的角色，都睡在一只船上，因为譬如今天在甲地演戏，演到末二出的时候，就把没有戏的人，先开一只船，赶往乙地。到乙地，即使全体因着路远赶不上，那第一只船有老生、有花面、有青衣，就可以先开锣，然后守候全体到来。所以人数最多的武戏，往往在中间唱的。他是极平等的，没有跑龙套，空着的人，谁都要去跑龙套。倘使生病，尽可不登台，但是不可往他处去，只好躺在船上，因为农家见好角儿不登台，往往要扣钱。说明有病，他也不信，须由营业主任领他们到船上去看看，当真病着，方始无话。^②

① 李斗：《扬州画舫录》，中华书局1960年版，第122页。

② 蔡世成编选：《〈申报〉京剧资料汇编》，第710、711页，内部资料。

角儿制流行以后,名角一般都有专用的场面、行头,这与一点在以脚色制为核心的班社中也是未有的。陈彦衡《旧剧丛谈》中曾专门述及名角自带场面风气的形成云:

旧剧场面皆隶班中,由班长定其差等,分剧支配,各有专司。虽头等名角,未有自带场面者。遇有喜庆堂会,甲班之角往乙班外串,即用乙班场面。甲班场面不得越俎而代,其规则然也。长庚以三庆班长资格,以章圃司鼓、桂芬操琴,为自用场面之渐,然皆隶本班,初非为一人专设。且长庚不应外串,故仍未开自带场面过班演剧之例。长庚之言曰:“大人先生喜观余剧者,尽可演三庆部。身为班长,虽演多剧,讵敢辞劳?若余独应外串,而使全班向隅,何以对同人?”其不应外串,为顾全大众起见,义气可风,人不能强之也。自雨田、李五为鑫培专司琴、鼓,正如左辅右弼,缺一不可,一时称为双绝。后来名角遂援以为例,人人自知场面,不由班中取材,一若非此不足壮声色,而鼓与胡琴遂成名角之专用品矣!①

在以脚色制为核心的班社中,不独场面是各种脚色共用的,班中的行头也是各脚共用的。梅兰芳(1894—1961)《舞台生活四十年》追述到晚清江南著名的昆班全福班时,有云:

全福班的后期,沈秉泉起班最久。班子起好了,角色也邀定了,第二步就是到贯行头店家,租好全套衣箱,如大衣箱、二衣箱、盔箱、把子箱……考究点的共有十八只,马虎点的十二只也可以对付得过。各角很少自带私房行头,都是穿衣箱里的行头。从前昆班的行头,讲究预备得齐

① 张次溪编:《清代燕都梨园史料》(下),中国戏剧出版社1988年版,第866页。

全,新旧倒还在其次。因为当时每一出戏的各行角色,按着他的身份在服装上分得都相当细致,哪怕一个极不重要的零碎角色,也不能随便借用他角的行头。可以说每一个穿出场的行头都有他自己的一种定型。如果乱穿了出来,换了一点样子,台下就会很不满意地说:‘这个角色扮得勿像是戏里厢格人哉!’后来到了上海,就独是考究一个新字了。^①

各种脚色只有各自守住家门扮饰的规矩,共用衣箱里的行头,才能使观众明白辨别出其所属家门,如果人人独出心裁,自备行头,岂不很容易坏了家门的规矩?所以旧时昆班的扮饰讲究“宁穿破,勿穿错”,可谓至理明言。

由以上来看,在京班的角儿制成为戏剧班社最主要的组织形式之前,戏剧班社以脚色制为核心的(如徽班、昆班、七子班等),本是很合理的,用《水路戏班组织之神妙》的一文作者梅魂的话说甚至是“很神妙的”,为何角儿制能取代脚色制,成为京班最流行的组织形式?

戏班中的演员天分有别,后天因缘有异,所以事实上,即使在以脚色制为组织形式的戏班中,有些演员也会因其表演技艺较为优秀,成为班中突出的“角儿”,引人瞩目。由于宋元以来的家班受制于家班主人,职业戏班则有严格的班规约束(都须在老郎庙挂牌),所以班中即使有演艺突出的演员,这样的演员也很难真正成为高人一等的、站在他人身上的“角儿”。但清中叶以来的社会情况与此前大异,为角儿制的出现提供了契机。

首先,从外因来看,城市中商业性的戏园演出,在各种形式的演出中其地位显得愈加重要,这对角儿制的形成有重要意

^① 梅兰芳:《梅兰芳全集·舞台生活四十年》,河北教育出版社 2001 年版,第 323、324 页。

义。中国传统戏剧的演出场所主要有三类：一是富贵人家的厅堂演出，一是乡村的庙台、草台演出，三是城市中的勾栏、戏园演出。这三种形式的演出中，唯独后者是商业性质的。城市勾栏中的戏剧演出自十四世纪以来一度中绝，直至十七世纪中叶以来，商业性的演出才再度出现（当时一般称“茶楼”、“饭庄”）。乱弹戏亦在这个时期由乡村进入城市，城市中戏园林立，市民阶层开始成为戏剧的主要观赏者和评价者。与同作为戏剧观众的士大夫阶层有所不同，假如说士大夫阶层更多关注的是“戏剧”本身，看的是“门道”；市民阶层则往往对“戏剧”之外的因素也有兴趣，看的是“热闹”（甚或色情、恐怖的东西）。在这样的情况下，戏剧表现中技艺性的成分可能会较多得到关注和欣赏，演员完全可以某种唱腔、武功或某种“绝活儿”赢得观众的赞赏、喝彩，所谓“一招鲜，吃遍天”，演员亦因此可能成为班中突出的“角儿”。

商业性戏园的兴起，不独培养了新的观众群体和观赏趣味，也用广告海报的方式直接制造、推出了“名角儿”。厅堂演出一般是当场点戏，庙台演出一般是提前定戏。戏班为了生存，迎合观众，不得不准备尽可能多的戏目，庆寿升迁、婚丧嫁娶等场合有别，所需应景戏目亦应不同，所以戏班需备下各种戏目供人选用。不论是“点戏”或“定戏”，都是以“戏”为主，至于演戏的“人”总是次要的。但戏园演出，戏目则主要是由园主或班主决定而“贴”出来的。为了争取观众，园主或班主在考虑选择戏目时，必然会考虑演戏的“人”，借助名角来招徕观众，提高上座率。在近代报刊业兴起之前，戏园基本上是没有海报广告之类的宣传的，观众往往是进入戏园之后才得到简陋的并不注明演员姓名的“戏单”，但近代以来，报刊业大兴，上海、北京、武汉、天津等地的戏园经常在报上登载演出广告，四处贴海报，除刊登戏目外，也往往同时注明演员姓名。早期海报广告大多仍是“戏”为主、“人”为次（戏目之后注明演员），但这种广

告很快即为“人”为主、“戏”为次的形式所替代,演员姓名往往在戏目之上,人名远比戏名更显赫:

戏馆老板邀到了北京名角,他们的宣传方式,是登日报、贴海报。新角在报上登的名字、占的篇幅,大得怕人。满街上每个角落里都是红纸上面印着一个黑框子,里面用金子填写角儿的名姓和戏码。那时的习惯,不拿剧团做单位,都拿角儿做单位。^①

所以近代“戏园”以及其所依赖的报刊业,对“名角儿”们的推出都是有大功的!

近代戏园的商业性演出也直接促成了传统戏班的瓦解,使“名角儿”从传统戏班中脱离出来。同、光以前,以脚色制为组织核心的戏班,其组成人员一般是较为稳定的,演员终身隶属某班的情况很常见。张次溪《近六十年故都梨园之变迁》有云:

往者四大徽班,皆有一下处之设(亦曰总寓)。凡无家口而隶于此班者,皆住宿其中,即不演戏之时,衣食亦告无缺。遇有疾病死亡,其一切费用,悉归班中开支,法至善也。故其时一人之终身隶于一班者,所在皆是。同、光以来,戏班屡有变动,本在此班者,因戏班改组,可以改搭他班,然定例亦只许搭入一班,不准同时更搭他班演唱。从未有若今日一个净角、小生、丑角等,一日内可以赶数个戏园子也。^②

① 梅兰芳:《梅兰芳全集·舞台生活四十年》,河北教育出版社2001年版,第143页。

② 张次溪:《近六十年故都梨园之变迁》,原载《剧学月刊》第三卷第七期,1934年7月;转引自梁淑安编《中国近代文学论文集》,中国社会科学出版社1988年版,第123、124页。

民国前北京的戏班一般在每年腊月组班,演员一旦搭班后年内不得擅自改搭他班,齐如山(1876—1962)《京剧之变迁》述及此节亦云:

从前一个角色,改搭别班,并不十分容易。比方上条所说钱宝峰由四喜改搭三庆一节。当时同去的,还有陈三福、李顺亭诸人。闻三庆、四喜因为这件事情,打了许多天官司,四喜输了,该角才归三庆。^①

所以传统的班规对班中每一脚色都有严格的约束性,各种“脚色”都很难凸显出来成为众脚之上的“角儿”。当时北京的戏班在各戏园轮流演出时,戏班乃是以一个完整的演出单位的面目出现的,即使是名角荟萃的堂会戏也仍然以某一戏班为主。程长庚(1811—1879)不愿独应“外串”而使三庆部同仁“向隅”,固然表见了程大老板的“义气可风”,但也是班规使然。

但自同治三年(1864)起,上海等地陆续有戏馆建立。这些外地戏园的老板在组班时,除本地人员外,常常会从京中戏班中约请名角,短则一两月,长则数月、半年。这样的组班方式,使得名角与其原班的隶属关系受到挑战,二者的关系随时间的推移而愈加疏远。同治六年(1867),宁波人刘维忠在上海建丹桂茶园,开张前,刘亲入京邀角,受邀者有夏奎章、熊金桂、汪桂芬、宁天吉等,这些人原来分别隶属京中三庆、四喜、钰胜、普庆等戏班,这是戏园演出最早对戏班旧规的破坏^②。同治七年(1868),丹桂园主刘维忠再次邀请北京花脸大奎官,武旦王桂喜,须生周春奎,武生任七、杨月楼(1849—1890),武二花张七及鼓师程章圃等人至沪^③,杨月楼即因本次沪上演出而红紫起来,

① 齐如山:《京剧之变迁》,《齐如山剧学丛书》,北平国剧协会1935年刊本。

② 王芷章:《中国京剧编年史》,中国戏剧出版社2003年版,第342、343页。

③ 同上,第345页。

成为戏园推出的“名角儿”，身价也倍增了：

北京戏班从前也讲包银，各脚包银说定以后，一年不许更改，班主赔赚与脚色无干，这个情形传了多少年没有更动。到光绪初年，杨月楼由上海回京，搭入三庆班，非常之红，极能叫座，他自己以为拿包银不合算，所以与班主商妥，改为分成，就是每日卖多少钱，他要几成，从此以后，北京包银班的成规，算是给破坏了。^①

光绪以后，京班演员应邀去上海等地演出的情况愈加频繁，戏班演员、特别是名角与戏班的关系也愈加松弛。光绪二十六年(1900)，八国联军入侵北京，著名的老徽班三庆班、四喜班都在本年报散，演员不得随意改搭他班的旧规在此时也已基本失去了约束力，这种情况也为新的以名角为核心的组班方式提供了可能。

从外因来看，我们固然可以说“名角儿”是戏园推出来的、是观众“捧”出来的，但从内因来看，以名角为核心的组班方式较之脚色制也确实有其“合理性”。在以脚色制为组织结构的戏班中，戏班的利益是大家共同的，“有福同享，有难同当”，班中所有的脚色为此都须恪尽职守，所以这样的戏剧班社基本上“集体主义”的，吃的是“大锅饭”。在程长庚时代，搭班演员的收入虽有差等，但差别尚不很大。光绪初年，谭鑫培嗓音恢复后，重搭三庆，渐成为三庆的主要演员，其每季的包银与身为梨园会首、三庆班班长的程长庚以及早已大红大紫的杨月楼相比，相差并不很大：

那时候赚钱，从正月开始，三个月一拿，叫作“一转

^① 齐如山：《京剧之变迁》，《齐如山剧学丛书》，北平国剧协会1935年刊本，第48页。

儿”。程拿八百八吊(八百两银子,八吊车钱),杨月楼拿六百六吊,我曾祖父(指谭鑫培)拿五百五吊。^①

近代以来以名角为组织核心的京剧班社,主要有三种组班方式:一是由富商出资、由懂行的人邀角组班或者直接由戏班经励科(专管邀角组班的经纪人,俗称“吃戏子肉的”)邀角组班,如俞振庭的双庆社、朱幼芬的桐馨社、王毓楼和姚佩兰组织的喜群社等皆是;二是名角挑班,名角既是戏班的主演,又是班主、东家,财经、业务、人事等大权集中一身,戏班盈亏统由这位挑班的名角负责,如梅兰芳之承华社、程砚秋之秋声社、尚小云之玉华社、荀慧生之留香社、马连良之扶风社、周信芳之移风社等皆是;三是戏园老板邀角组班,名角多自北京,基本演员多自当地,当时上海、武汉、天津、南京、青岛、济南等戏园老板都是如此,如前文提及的上海丹桂第一台。第一种组班方式在早期较为常见,后来则渐少。第二种组班形式与第三种在后来较为常见,而这两种实际上可以是并行的,原因是北京的名角可以随时接受外地戏园的邀请演出,而将自己的班底暂留在北京(不论是“角儿”,还是“龙套”,都可以在此期间搭靠他班的)。在以角儿制为组织核心的新型戏班中,同一班社中不同演员的收入相差极其悬殊,不独头牌演员与“跑龙套”的可以相差到数百倍,甚至头牌与二牌、三牌也相差悬殊。如1913年秋,上海丹桂第一台老板徐少卿邀王凤卿、梅兰芳至丹桂第一台,王凤卿为头牌,每月包银三千二百元,梅兰芳为二牌,每月一千八百元^②。

1918年秋,梅兰芳的内兄王毓楼、姚佩兰组织喜群社,喜群

^① 谭元寿口述、刘连群整理《谭派艺术溯源》,《谭鑫培艺术评论集》,中国戏剧出版社1990年版,第104页。

^② 徐少卿原本只肯出一千四百,另四百元是王凤卿再三要求才加上去的。详见梅兰芳《梅兰芳全集·舞台生活四十年》,河北教育出版社2001年版,第125页。

社以梅兰芳为头牌(按,梅兰芳乳名“群子”),梅的戏份每场八十元,老生王凤卿为二牌,每场四十元,余叔岩戏码倒第三,戏份二十元^①。

1923年秋,程砚秋应丹桂第一台之请南下,每月包银定为八千元,王派须生郭仲衡每月二千四百元,刀马旦荣蝶仙每月一千八百元,黄三派武二花侯喜瑞每月包银九百元,文武昆乱俱全之小丑文亮臣、王又荃、曹二庚及吴富琴,以上四人合包银一千五百元^②。

从1917年农历11月17日北京广德楼戏院的“卡子”(即分帐单)可见,梅兰芳当晚的戏份五十元,八个上下手二十二吊,每人平均不到三吊。以一元折合12吊计算,梅兰芳的戏份相当上下手的二百多倍^③。

由上可见,在以名角为核心的戏班中,头牌与二牌、三牌及一般演员的收入差别极其悬殊,由此构成一个由底层龙套演员、普通二路演员到三牌、二牌、头牌的金字塔。但从另一方面看,名角班也是很“公平”的,无论名角,还是龙套,都是凭自己的“玩艺儿”吃饭,所谓“应什么工,拿什么钱,就得干什么活”。对处于这个金字塔底层的演员而言,他也不能怨天尤人,若想摆脱被压迫的地位,他必须努力奋斗,想方设法提高自己的技艺,由龙套做起,只要有本领,他就有可能上升到二路演员、一路演员,戏码不断往后排,倒第三、倒第二,直到最终成为唱大轴的头牌,名利双收,出人投地。

如果说脚色制的戏班鼓励的是“集体主义”,提倡为大家利益牺牲而个人利益;角儿制则鼓励的是“个人主义”,提倡为个人名利而努力奋斗,“当名角,挣大钱”。所以与脚色制的戏班

① 梅兰芳:《梅兰芳全集·舞台生活四十年》,河北教育出版社2001年版,第609页。

② 蔡世成编选:《〈申报〉京剧资料汇编》,第246页,内部资料。

③ 李旭东:《戏班管理体制初探》,陕西艺术研究所编《艺术研究荟录》(第二辑),1986年。

相比,角儿制的戏班可以更充分地调动演员的“主观能动性”,戏班内强烈的竞争性,迫使各种演员,从龙套到名角,努力提高个人的技艺。

综合上述,我们认为,戏园的商业性推动迎合了演员“个人主义”的名利追求,二者的结合,促使角儿制取代脚色制成为现实。这也就是说,角儿制取代脚色制主要不是“艺术体制”的原因。那么,角儿制取代脚色制之后,在艺术方面带来哪些变化呢?

角儿制的利与弊

首先,从有利的一方面看,角儿制的班社内强烈的竞争性,推动班内所有成员、特别是名角儿们努力上进,提高个人技艺。如前所述,相对脚色制的班社,角儿制的班社内有强烈的竞争性。无论名角、还是龙套,都是凭自己的“玩艺儿”吃饭,若想保住自己的饭碗,或者争取更高的戏份、戏码往后挪,从底层的龙套演员到上层的被称为“角儿”的一路演员,都不得不为此而努力奋斗。在这样的班社中,你拿的戏份愈大,你面临的生存压力也愈大,风险也愈高,这一点对已成为“名角儿”的演员而言尤其如此。强烈的竞争,迫使“名角儿”们必须不断提高演技,在唱、念、做、打等各方面精益求精,拓宽戏路,以能立于不败之地。

民国以来,“名角儿”们努力提高个人文化修养,竞相编创“新”腔、编演“新”戏,在剧情改造、人物扮饰、身段设计等方面大胆改进,努力寻求、创造与个人性情气质相契合的唱腔、剧目,从而形成独具特色的表演风格(所谓“流派”),以资号召,其根本原因恰在于此。这种竞相自我提高、改进的风气,最终造成这样一种事实:民国时期以“四大名旦”为代表的“名角儿”们,成为中国戏剧史上社会地位最高、文化修养最高、个人艺术创造也最多的空前绝后的一代演员。采用角儿制的京班与采

用脚色制的徽班相比,其艺术表现方面有许多精进,是毋庸置疑的。

但世间万物,若有其长,必有其短。角儿制的班社体制,一方面是推动促使班内所有成员努力上进,特别是名角儿们的个人独创性,但另一方面,如果这种“个人”的“独创性”无限制地被夸大、膨胀,得不到有效的制衡,也很容易走到畸形的路子上去,使戏剧表现沦为一种技艺的卖弄,成为“玩艺儿”。拙作《近代以来京剧研究中的几个问题》述及京剧“流派”问题时,有这样一节话:

戏剧的本质为扮演,演员在戏剧表演中所应表现的不应是演员自身,而应是其所扮演的剧中人。梅兰芳演杜丽娘或程砚秋演王宝钏,他们应当努力表现的是杜丽娘或王宝钏的性情、气质,而不应是梅兰芳或程砚秋“个人”的特征。故戏剧表演应当以表现这个剧中人为自己的最高目的,尽可能泯灭属于演员自身的特征,任何“个人”的特征或风格都或多或少是有害于戏剧表现的。^①

但从实际来看,完全泯灭“个人”特征是很困难、也不可能的,在这样的情况下,演员只能尝试结合自己的性情气质,努力去发现最切合自己去表现的剧目、人物。从这个意义上说,“流派”的创始人“个人风格”(“流派”)的创造是有其合理性的。但是,如果为了标榜其“个人风格”或“流派特征”,任何剧目或人物的表演都一定要打上其“个人”的或“流派”的烙印,这肯定是有损于艺术的,其最终的结果是:远离戏剧艺术,走到纯粹卖弄“技艺”的道路上去——卖弄其唱腔、嗓门、功夫或某种“绝活儿”,而不论其唱腔、嗓门、功夫或某种“绝活儿”是否切合其所扮饰

^① 见拙著:《近代以来京剧研究中的几个问题》,《戏曲艺术》2005年第1期。

的戏剧人物。

从理想的状况而言,戏剧艺术表现的提高,应当是生、旦、净、末、丑各门脚色艺术表现的共同提高,也因此各门脚色可以彼此简直牵制,相互制衡。但由于角儿制实质上就是突出强调名角在整个戏班以及戏剧表现中的作用和意义,一切以名角为中心,为突出表现名角服务,这必然限制和压抑班中其他脚色。当脚色间彼此制衡的关系被打破后,名角很容易便走到卖弄“技艺”的道路上去。从观众一方面看,在戏园、报刊强势的舆论导引下,某些观众进入戏园的目的就是看“名角儿”,随时准备为“名角儿”的演技喝彩,这种观赏趣味必然鼓励名角沿着卖弄“技艺”的道路走得更远。

如上所述,角儿制突出强调名角在整个戏班以及戏剧表现中的作用和意义,所以其所带来的最大的问题就是使戏剧表演沦为一种“技艺”性表现,其消极性的影响其实尤不止于此。

比如剧目问题。与文学、书画等艺术不同,戏剧表现不是一个人或一位演员可以独立完成的,戏剧故事涉及的人物一般是很的,所以戏剧表现本应是“集体主义”的,有赖于各种脚色的共同努力。在以脚色制为组织核心的班社中,生、旦、净、末、丑、外、贴各脚色,如赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫等各种色彩一样,各发挥其用,戏剧表现才能丰富多彩,设若单用其中一色,其艺术表现必然是单调乏味的。角儿制突出强调名角的作用和意义,就是突出强调某种色彩的作用和意义,所以从戏剧表现的角度看,其艺术表现必然是有很大局限性的。

民国以来,名角挑班逐渐成为京剧班社最常见的组班形式。名角挑班以老生和青衣为最常见,前者如谭鑫培、刘鸿升、余叔岩、高庆奎、王又宸、孟小冬、马连良、周信芳、言菊朋、谭富英,后者如王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、朱琴心、张君秋等。老生和青衣之外,又有武生和花旦,武生挑班如杨小楼、李万春、李洪春,花旦挑班如田际云、小翠花、毛世来。其他

家门挑班的就较为鲜见了,金少山以花脸挑班、叶盛章以武丑挑班、叶盛兰以小生挑班,皆属变格,维持时间都不长。从表面来看,我们固然可以说,京剧中的老生戏和青衣戏较多,而其他家门的戏较少,特别是花脸、武丑,戏路窄,难以号召观众,维持长久。但从根本而言,由于角儿制以名角为核心,突出和强调表现名角儿的演技,所以这不能不对其选剧目择方面造成很大的限制。所以自民初以来,名角们纷纷竞遍新戏^①,这一方面固然是名角富有“个人独创性”的体现,但同时也是形势所迫:可以“突出和强调表现名角儿”的戏目实在太少!

而在名角们纷纷竞编新戏、形成所谓“流派剧目”的同时,许多曾经风行的老戏则逐渐成为冷戏、甚至逐渐失传。如三国戏本为徽班常演的戏,但自角儿制形成以来,戏班的营业戏都不常演,齐如山也曾注意到这一现象:

《全本三国演义》乃乾隆年间庄恪亲王奉旨所编,名《鼎峙春秋》。原系昆曲场子剪裁,都非常之好。小生陈金爵等曾演于圆明园。后经卢胜奎手改为皮黄,由三庆班排演出来,脚色之齐整,无以复加:刘先主刘贵庆,关公程长庚,张飞钱宝峰,赵云杨月楼,诸葛亮卢胜奎,徐庶曹六,周瑜徐小香……如今还有这么齐整的班子么?现在是两个好老生不能同搭一班,两个好旦脚不能同搭一班,两个好武生不能同搭一班,两个好花脸也不能同搭一班。以上这个情形还可以说同行是冤家,甚至于一个好老生,一个好旦脚,一个好武生,彼此也不能同搭一班。因为场上的戏码,门前牌子、登报字体的大小都要相争,这怎么还能够同

^① 首开新戏之风的为梅兰芳,梅兰芳自民国三年十月起,始编新戏。其后,杨小楼、马连良自民国七年,郝寿臣自民国九年,尚小云、高庆奎自民国十年,程砚秋自十一年,朱琴心自十二年,小翠花自十三年,徐碧云自十四年,荀慧生自十五年。

搭一个班子呢？^①

齐如山对这一现象解释略近于事实。按，三国戏剧情丰富，人物众多，生、旦、净、末、丑各门脚色皆须齐备才能搬演，在“突出和强调表现名角儿”的戏班中，不论是老生班，还是青衣班，搬演这样的戏目都是力不从心的。丁秉铨《菊坛旧闻录》也曾说到，像《龙凤呈祥》（《甘露寺》、《美人计》、《回荆州》三戏之合称）这样的需要各脚发扬“集体主义”的“群戏”，“只好在义务戏里，因可把众多好角拴在一起”^②。其实不独是三国戏，我们可以说，所有需要各脚发扬“集体主义”精神的“群戏”，“突出和强调表现名角儿”的戏班都很难胜任的，这样的戏目也只能逐渐成为冷戏、逐渐失传。

角儿制过分偏重名角的作用，艺术表现力有局限，这一点最明显地体现在剧目的单调、匮乏，其另一重要弊病是各种脚色的相互协调不利，难以实现艺术的整一性。

在以名角为核心的戏班中，为了“突出和强调表现名角儿”，班中所有演员皆为其陪衬。二牌、三牌为头牌之配角，在大轴戏里陪着头牌唱戏，为陪衬，不得僭越。若二牌、三牌在一晚中的得彩数高过头牌，第二日就会被辞退的。二牌、三牌和头牌一样都是“一路”的“角儿”，由“二路”的演员为其配角，在压轴戏或倒第三的戏里陪着唱，为陪衬，亦不得僭越。在脚色制的班中，本无龙套，所有脚色皆可应龙套、为配角，程长庚“掌三庆班时，每遇堂会，配角缺乏，必自出充补”。但在角儿制的班中，唱主角、还是唱配角，则关乎名份。在老生挑班的戏班中，遇到以二牌旦脚为主的戏里，头牌老生一般不会陪着唱，因为挂了头牌再唱配角，就降低了身份，所以只好由较差的里子

① 齐如山：《京剧之变迁》，《齐如山剧学丛书》，北平国剧协会1935年刊，第28页。

② 丁秉铨：《菊坛旧闻录》，中国戏剧出版社1995年版，第218、219页。

老生来陪着唱。出于同样的理由,身为二牌的旦脚可能也不愿为身为二路演员的老生配戏,若如此也是失身份。在这样等级森严的金字塔式的戏班中,“角儿”们都是往上看,只能上、不能下,戏班也无法集中本班中最好的或最适宜的演员去演戏。同时,从名份上说,二牌、三牌等“一路”的“角儿”都应心甘情愿地充当头牌的配角,为陪衬;“二路”的演员也应心甘情愿地充当一路“角儿”的配角,为陪衬。但事实上,由于班中利益的分配很难使戏班各路成员都称心如意,各路演员台下明争暗斗,反映到台上就是谁也不服谁,各唱各的戏,很难形成“一棵菜”的效果。

在以名角为核心的戏班中,名角自备行头、场面几成为惯例,这实际也带来许多问题,著名剧评家丁秉铨有评述云:

以前戏台上的大幕名叫‘守旧’,有名的演员不但自置私房守旧,而且连同桌面、椅帔、坐垫都用同样的颜色、质地和花样,以示自成系统。在北平的戏院还好,开场起用戏院原有的守旧,大轴上场以前,换上主角的守旧,就换一次就够了。像天津、上海各大戏院的接京角成班,往往是甲生、乙旦,他们在北平原不在一起唱,而是临时合作的。于是前场戏完毕,压轴的是某名生时,就要换上一堂守旧和桌围椅帔等全套。压轴下去,大轴是某名旦了,又再全盘更换一次。不但换东西,场面上还换人。大牌生、旦,不但自带胡琴。还自带打鼓佬、月琴,旦角还多了一把二胡。这一换的时候,台上自然冷场,耗时不止几分钟,台下不甘寂寞,观众们自然聊天、喝茶、磕瓜子。请想,这样秩序还好得了吗?实在是一种陋习。^①

^① 丁秉铨:《菊坛旧闻录》,中国戏剧出版社1995年版,第64页。

如果说名角自备行头、场面,未可苟责,若饮场也要显示名角派头,就有些可厌了:

脚色在台上喝茶,内行话叫饮场。无论那一出戏,都有一定的地方,于观客不理会的时候,偷饮一口,所以要用袖遮掩。这是恐怕台下知道的意思。如今好脚饮场,壶杯都非常之讲究,甚至有买西洋暖壶,使下人跨在身旁,立于台前,以壮声势的,这还算说得过去。到武行中好脚正打仗的时候,用兵器架住敌方的兵器,自己可喝茶,还要擦一擦脸。这还不算,还要作情半天,敌方的将官也要好好的候着,候他作情完了,才能开仗。请问这些情形合乎道理么?从前可没有这个规矩。^①

结语

近代京班的角儿制,其影响和意义也并不限于京剧,角儿制作为一种组织形式很早即被各种地方戏所效仿,从这个意义上说,豫剧之常香玉、越剧之袁雪芬、黄梅戏之严凤英与京剧之梅兰芳,均具有同样的意味。所以角儿制在近代取代脚色制,成为戏班流行的组织方式,似具有历史的“必然性”。但在看到这种历史“必然性”的同时,我们也不能回避角儿制带来的一系列的问题和弊病。1949年新中国建立后,随着“戏改”工作的逐步展开,旧有的角儿制很快即为学自西方的新型的导演制所替代,抛开导演制的问题不论,角儿制最终成为历史也同样似有历史的“必然性”。

角儿制作为一种组织形式虽已成为历史,但其在现实中的影响和意义并未因这种组织形式的被取代也迅即成为历史,角

^① 齐如山:《京剧之变迁》,《齐如山剧学丛书》,北平国剧协会1935年刊本,第27、28页。

儿制的基本精神实际上在建国后的“流派艺术”中得到一定程度的传承,角儿制艺术上的利弊也同样在“流派艺术”上得到完整体现。角儿制的基本精神反映在理论认识方面,在建国后就是“流派艺术”论以及“演员中心”论的提出。理论研究不完全(也不应当)只是解释现实、并为现实的“合理性”辩护或者服务的,作为理论研究者,我们也应当同样反思现实中的“非法性”。唯有如此,我们才可以期望未来比之现在更加美好、合理。正是基于这种认识,笔者斗胆写下以上的文字,尝试反思角儿制的一些问题。博雅君子,其许之乎?

王国维《宋元戏曲史》之今读

解玉峰

一

戏剧研究能成为专门之学,王国维先生(1877—1927)《宋元戏曲史》是有大功绩的。《宋元戏曲史》完稿于1913年1月,自1913年4月至次年3月,是书先后刊载于商务印书馆印行的大型学术期刊《东方杂志》上。1915年,商务印书馆出版《宋元戏曲史》单行本,此后又多次重印。其时,在国内学术界,大家林立,王国维尚未足引人瞩目。自1913年以后,王氏全心投身于甲骨文、金文、商周史的研究,取得卓越成就,自20年代始,誉满京华,其戏剧研究亦在此时得到高度赞誉。如1923年,梁启超(1873—1929)在《中国近三百年学术史》中激赏之云:“最近王静安国维治曲学最有条贯,著有《戏曲考原》、《曲录》、《宋元戏曲史》等书,曲学将来能成为专门之学,则静安先生当为不祧祖矣。”^①1927年6月,王国维自沉昆明湖后,《国学月报》、《文学周刊》、《东方杂志》、《国学论丛》等杂志相继刊出纪念专号,人们

^① 梁启超:《中国近三百年学术史》,中国书店1985年版,第364页。

在追念王国维一生学术成就时,《宋元戏曲史》普遍被认为乃是其学术研究的一个重要组成部分,王氏辞世后编辑出版的《海宁王忠愍公遗书》及《海宁王静安先生遗书》皆收入此书(题为《宋元戏曲考》)。从各方面的情况来看,《宋元戏曲史》是在20年代中后期,也就是其发表十余年后,才真正受到世人瞩目并对学术界产生深刻影响的。20世纪后半叶以来,中国戏剧出版社出版的《王国维戏曲论文集》(1957)、华东师范大学出版社出版的“20世纪国学丛书”(1995)及上海古籍出版社出版的“蓬莱阁丛书”(1998)均将《宋元戏曲史》列入其中。凡此种种,使得《宋元戏曲史》成为一种极其流行的著作。《宋元戏曲史》既深且广的影响见之于今日,亦将见之于明日。

《宋元戏曲史》的发表及传布略如上述。《宋元戏曲史》历来为学界所推重,不独因王国维先生为国学大家,亦因为《宋元戏曲史》涉及中国戏剧研究的许多重要话题,其发表之时,代表了当时学术研究的最高水准。故90年后,我们重读这部学术经典,重要的不仅在指出王国维《宋元戏曲史》已有的学术结论和曾经达到的学术高度,而应尽可能站在学术史的立场上,反思在哪些方面我们对《宋元戏曲史》已有所超越,在哪些方面我们可能不是“进步”而是“退步”?从研究方法和立场看,《宋元戏曲史》可能给后来人带来了哪些“正面”或“负面”的影响?本文对王国维《宋元戏曲史》的研读,也主要是循此思路而展开的。

二

在《宋元戏曲史》之前,王国维曾先行完成《曲录》(1908)、《戏曲考原》(1909)、《优语录》(1909)、《唐宋大曲考》(1909)、《录曲余谈》(1910)、《古剧脚色考》(1911)等著作,注意到这一点,我们可以进一步发现,《宋元戏曲史》实际上是在上述诸书的基础上,稍加剪裁而成。《宋元戏曲史》主体部分虽在“宋元”,但实际亦包括“宋元”之前各种现象和事实的考察。所以,从著述体

例看,《宋元戏曲史》不免有驳杂之嫌,但也恰因其驳杂而使其成为起自上古、止于宋元的戏剧史著作。

《宋元戏曲史》第一章“上古至五代之戏剧”,从内容来看,实际上反映的是王国维有关中国戏剧起源、形成方面的考察和思考。王国维对中国戏剧起源的考察主要是从两方面展开的:一为巫,一为优。由巫一系,王氏注意到上古,特别是春秋战国时楚越等地的巫风,《诗经》、《楚辞》、《汉书》、《说文解字》等文献为王氏考察巫风的主要依据。由优一系,王氏注意到优孟衣冠、优施遭诛于郟谷等史实,《春秋》三传、《史记》、《列女传》为其主要的文献依据。王国维考察中国戏剧形成主要着眼点是“以歌舞演故事”,故他又以此为标尺,梳理秦汉以下各种史籍,注意到两汉之角抵百戏、魏晋之“辽东妖妇”、北齐之“兰陵王”、“踏摇娘”、隋唐之“参军戏”、“歌舞戏”等史实。王国维最终得出的结论为,五代以前戏剧“或以歌舞为主,而失其自由;或演一事,而不能被以歌舞。其视南宋、金元之戏剧,尚未可同日而语也”^①。

《宋元戏曲史》“上古至五代之戏剧”章,其功首先在披荆斩棘,从浩如烟海的历史文献中探寻中国戏剧之源,先秦以来史籍所载各种“戏剧”史实与现象被王国维大致搜罗殆尽,若以此章与后出各种戏剧史著作对读,我们不难发现,后来人新发见的史料极其有限。其次,王国维将中国戏剧的形成年代确定为宋元,这是出于史学家的谨慎而作出的判断,后来成为20世纪中国戏剧形成的主流性观点。王国维之后,许多后来者率意地将中国戏剧的形成年代向前推移,这种前移并非是学术的进步。

但王国维在考察中国戏剧起源、形成时,也有很大的问题。他认为,中国戏剧“当自巫、优二者出”,这种思路给后世带来相

^① 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第13页。

当大的误导。20世纪30年代以来许多有关中国戏剧起源的探讨,实际上也是从王氏开启的巫、优二端入手的。直至80年代以来傩戏研究者以傩蜡作为中国戏剧之源头,仍可以说是对王国维“巫觋说”的一种回应。在考察中国戏剧形成时,王国维首重“歌舞”,特别是戏中之“曲”,这也反映着他对中国戏剧艺术特征的理解,但这样的理解显然是感性的、形而下的^①。当他带着这样的观念,沿着历史线索探求中国戏剧的形成时,不能不明显带有“进化论”的色彩。若以不断成熟、不断进化的眼光(而不是“质变”的眼光)来审视相关史实和现象,必然人见人殊,难形成定论。所以后来同样沿此思路考察中国戏剧的形成时,任二北(1897—1991)所著《唐戏弄》(1956)即力主中国戏剧成型于唐代。

《宋元戏曲史》“宋之滑稽戏”、“宋之小说杂戏”、“宋之乐曲”三章乃为探求宋金杂剧之渊源而设。在《宋元戏曲史》之前,王国维1909年所作《优语录》曾从数十种笔记小说中钩辑唐、宋滑稽戏五十则,《优语录》编入“宋之滑稽戏”一章时,王国维择用了其中的三十五则,另外又增加十八则,故共收宋滑稽戏五十三则。王氏本章用力之勤、收获之丰,皆足令人敬佩。半个世纪后,受王国维的启发,任二北先生曾以惊人毅力编成《优语集》(1981)^②,收入自西周至近代优伶语三百五十五条(其中宋代八十条),在数量上远过王国维。但《优语集》所收许多未可视为“滑稽戏”,故从体例看,不及王氏精审。

在“宋之小说杂戏”一章,王国维注意到宋代说话、傀儡戏、影戏、三教、讶鼓、舞队等与戏剧相关的各种文艺现象。论及宋代讲话的意义他说:“其发达之迹,虽略与戏曲平行;而后世戏剧之题目,多取诸此,其结构亦多依仿为之,所以资戏剧发达

① 王国维的“歌舞说”影响甚大,拙作《二十世纪中国戏剧艺术特征研究之述评》(《文艺理论研究》2004年第1期)对王氏“歌舞说”有较多评述,恕此不赘。

② 据书前任氏自序,是书完稿于1963年,但1981年始由上海文艺出版社出版。

者,实不少也。”^①中国戏剧形成的主要标志是脚色体制与讲唱故事的结合,而讲唱故事的流行和普及是戏剧形成的前提,没有讲唱故事的普遍流行,中国戏剧便无从产生。王国维此章对“讲话”的重视极其难得,可惜他未能对此进一步思考,而后人对讲唱文艺的认识也大多仍停留在王国维的水准上。

“宋之乐曲”一章,其话题涉及宋金大曲、缠达、诸宫调、唱赚等多种“乐曲”的考察,其目的是从“形式”、“材料”两方面为后来的“真戏剧”找到源头。关于董解元《西厢记》,前代胡应麟、沈德符、焦循等皆不知为何体,王国维则据元凌云翰《柘轩词》等文献,首次将其判定为诸宫调,洵属卓识。在本章中,他还据《武林旧事》、《梦粱录》等文献,考订《事林广记》所载赚词当出自南宋人之手,其观点后来也为学界所认同。但从总体来看,他对宋金大曲、缠达、诸宫调、唱赚等各种文艺的认识还只是初步的,这些“乐曲”对后来“真戏剧”形成的意义也没有王国维估价的那么高。

《宋元戏曲史》第五章“宋官本杂剧段数”、第六章“金院本名目”、第七章“古剧之结构”等三章主要是关于宋金杂剧、院本的研究。在第五、六两章中,王国维所做的最主要的工作是依据所用曲调的不同,将《武林旧事》所载“官本杂剧段数”和《辘耕录》所载“院本名目”进行分类。据王氏的考证,二百八十种“官本杂剧段数”中,“其用大曲者一百有三,用法曲者四,用诸宫调者二,用普通词调者三十有五”。六百九十种“院本名目”中,用大曲者十六,用法曲者七,用词调者三十有七,用诸宫调者一。然后,王氏对金院本作论断云:“则其体裁,全与宋官本杂剧段数相似。唯著曲名者,不及全体十分之一;而官本杂剧则过十分之五,此其相异者也。”^②这是王国维《宋元戏曲史》第

① 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第29页。

② 同上,第56页。

五、六两章最主要的结论。但王氏仅从曲调使用的情况来研究宋金杂剧、院本是远远不够的,也是片面的,故其研究水准很快即为后来者所超越。

50年代中期,宋金杂剧、院本研究方面,名作纷出,如李啸仓《宋金元杂剧院本体制考》、谭正璧《〈武林旧事〉所录宋官本杂剧段数内容考》和《〈辍耕录〉所录院本内容考》及胡忌《宋金杂剧考》等^①,这些论著在宋金杂剧结构体制、表演内容等方面皆有显著进步。这种进步不仅仅体现在研究资料的丰富详赡,更体现在研究思路和方法的转变。以《宋金杂剧考》为例。首先,《宋金杂剧考》从“戏剧”的各个方面进行考察,脚色、演出、内容等皆在研究范围之内,这比之《宋元戏曲史》仅从曲调使用着眼,要全面得多;其次,《宋元戏曲史》仅仅将宋金杂剧当作中国戏剧的一个“历史发展阶段”来看待,而《宋金杂剧考》不仅将其看作是一定历史时期的戏剧,更将其看作是中国戏剧的一个重要类别,所以才能真正做到溯其渊源、明其流变;在资料使用方面,《宋金杂剧考》也搜集利用了许多《宋元戏曲史》未及采用的文献和文物,故其对《宋元戏曲史》的超越也是必然的。

王国维在《宋元戏曲史》中用力最勤、对后世贡献亦最大的是其对元人杂剧的研究,包括第八、九、十、十一、十二等五章。第八章“元杂剧之渊源”主要从“形式”(即元剧所用调牌)和“材料”(即内容题材)两方面论证其渊源自“宋金旧曲”、宋金“古剧”。在“元剧之时地”一章,王国维主要是根据《录鬼簿》等文献考证元剧历史分期、流传地域、发达之因等问题,许多结论对后世影响深远。王国维将元曲分为三期:“一、蒙古时代,此自太宗取中原以后,至至元一统之初。《录鬼簿》卷上所录之作者五十七人,大都在此期中。其人皆北人也。……二、一统时代:

^① 李啸仓:《宋金元杂剧院本体制考》,收入李啸仓《宋元伎艺杂考》,上杂出版社1953年版;谭正璧二文收入其《话本与古剧》,上海古典文学出版社1956年版;胡忌《宋金杂剧考》,上海古典文学出版社1957年版。

则自至元后至至顺后至元间。《录鬼簿》所谓‘已亡名公才人，余相知者或不相知者’是也。……三、至正时代：《录鬼簿》所谓‘方今才人’是也。”^①按照这样的分期法，王氏必然得到的结论是：第一期作者最多，且皆为北人，可见大都、平阳等北地为“杂剧之渊源地”，元中叶后杂剧中心南移至杭州，杂剧遂走向衰微。

王国维关于元剧前盛后衰的论断，后来成为20世纪元剧研究中最具影响力的看法，但实际上也有不少问题。元钟嗣成《录鬼簿》是今人了解元剧历史最重要的原始资料，王国维据以勾勒元剧历史是可以理解的，但《录鬼簿》本身并非“按年代次序”编写的，所以王国维（及后来人）据《录鬼簿》的分组对元剧进行历史分期是不够可靠的。洛地《〈录鬼簿〉分组、排列及元曲作家的“分期”》一文曾指出，《录鬼簿》下卷“方今才人”组甚至有不少迟于“上卷”中“前辈已死”组者！他据元曲家生平重新“分期”，则发现前、中、后三期作家人数略相当，并无王国维所得出的前盛后衰现象^②。

关于元剧兴盛之因，王国维认为：元初废科举为元杂剧发达之因，“此种人士，一旦失所业，固不能为学术上之事，而高文典册又非其所素习也。适杂剧之新体出，遂多从事于此；而又有二三天才出于其间，充其才力，而元剧之作，遂为千古独绝之文字。”^③王国维以元初废科举为元杂剧发达之因，固然可为一说，但可置疑处亦复不少。元杂剧家可知者不足二百人，而元代诗家可知者约两千人，词家约两百人，这些诗词作家绝大多数没有杂剧创作（偶有散曲创作亦多限于小令）。元废科举固为事实，但这样的事实并没有导致元代绝大多数文人投身于杂

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第73～74页。

② 洛文见《浙江戏曲志资料汇编》1989年第四期（内刊），又见《戏剧艺术》2004年第3期。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第77页。

剧事业,我们也没有理由认为,元代最具才华的文人在杂剧家队伍之中!

在“元剧之存亡”一章,王国维主要根据《录鬼簿》、《太和正音谱》以及《元曲选》等文献考察元杂剧剧本的存亡情况。王国维撰写《宋元戏曲史》时,见到的元剧刊本仅有《元曲选》、《元刊杂剧三十种》两种,其他明刊、明钞本,特别是1938年发现于上海的《脉望馆钞校本古今杂剧》王氏尚未及见到,这样必然影响到他对元剧存本的统计。按王国维的统计,《元曲选》存元剧94种(《儿女团圆》、《金安寿》、《城南柳》、《误入桃源》、《对玉梳》、《萧淑兰》等6种元末明初人所作杂剧除外),元刊本17种,《西厢》五剧,共计116种。根据当时所能见到的几条资料,王国维曾经估测说,现存元剧剧本“以大数计之,恐不能出二百种以上”。后来的事实证明,王国维当初的估测还是极为准确的。^①王国维在本章中还据《雍熙乐府》察考元剧的散见零星折数,但仅得六折。30年代初,赵景深(1902—1985)编《元人杂剧辑佚》(1935)时,除《雍熙乐府》,他还利用了《太和正音谱》、《北词广正谱》、《盛世新声》、《词林摘艳》、《九宫大成谱》等王氏未及采用的文献,故其成就也远胜于王国维。

第十一章“元剧之结构”、第十二章“元剧之文章”集中体现了王国维对元剧结构体制、艺术成就的认识,对后来影响甚大,最值得注意。王国维关于元剧最重要的结论是:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”^②王国维认为元剧

① 按,《西厢记》明清两代多以“传奇”看待,《西厢记》被认为是“元杂剧”,始自王国维。又,近人隋树森编《元曲选外编》(1959)收杂剧62种(《西厢记》按一种计算),加《元曲选》94种为156种。王季思先生主编的《全元戏曲》共收杂剧205种,许多明教坊所编杂剧也收入在内,似失之于宽。

② 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第99页。

之佳在“文章”而不是“思想结构”，可谓卓见！自50年代以来，元剧被视为有丰富“人民性”的文化遗产来看待，许多论著乃强为解说，论证元剧思想内容如何“进步深刻”、戏剧结构如何“严谨高妙”，与王国维相比，此种认识可以说是严重的倒退！

关于元剧曲、白作者的归属，明清以来臧懋循等即有“曲”为作家所作而“白”为伶人自为之说，王国维力斥为妄，云：“元剧之词，大抵曲白相生；苟不兼作白，则曲亦无从作。”^①这种看法实际反映着王国维对元剧认识的不足。80年代末，洛地最早提出，元曲杂剧的结构实为“曲”体结构，作为戏剧而言，“它实是一种未成熟的戏剧”^②。如果我们不是把关、白、马、郑当作“戏剧家”来看待，而是以“元曲家”来看待，“曲”为作家所作而“白”为伶人所作，也许就不会完全“不可思议”。进而我们才可以理解元剧何以思想“鄙陋”、关目“拙劣”：元曲家最关心的是套曲的制作并以此显示才情，其白则不妨交付伶人，故有“思想之鄙陋”；元剧以曲体结构（即北曲四套）为根本，在四套北曲的框架内，正常的“戏剧结构”势必难以展开，故不能不关目“拙劣”。

《宋元戏曲史》第十四章“南戏之渊源及时代”、第十五章“元南戏之文章”两章都是王国维有关南戏的研究。王国维首先对沈璟《南九宫谱》所存南曲五百四十三个调牌进行调查分析，认为“其出于古曲者，更较元北曲为多”^③。然后又通过对《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶记》等剧目的调查，认为“其故事关目皆有所由来，视元杂剧对古剧之关系，更为亲密也”^④。这些认识都是非常高明的，但当他最终对南戏之时代作出判断时，

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第94页。

② 洛地：《戏曲与浙江》，浙江人民出版社1991年版，第54～55页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第109页。

④ 同上，第116页。

因“现存南戏，其最古者大抵出于元明之间”^①，故将南戏置于元杂剧之后。王国维当时所能见到的南戏文献不过沈璟《南九宫谱》及明刊本《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶记》等数种，这不能不局限他对南戏的研究，自1920年以来，《永乐大典戏文三种》、《南曲九宫正始》等文献相继发现；建国后，《明成化本白兔记》、《明宣德钞本金钗记》、《风月锦囊》等文献亦陆续面世。钱南扬、冯沅君、赵景深等老辈南戏研究者及孙崇涛、俞为民、黄仕忠等年轻一辈研究者都及时利用了这些文献。20世纪南戏文献之发现与南戏研究之进步可以说是同步的，后来人的南戏研究超越王国维也可以说是必然的。

三

王国维《宋元戏曲史》的成就以及后来人对王国维的超越略如上述，我们接着要追问的问题是，王国维何以能成就如此之高而又不免其局限？其研究方法和立场对后来人而言有何正面、负面的意义？以下，笔者试从三方面申述个人所见。

一、“外来之观念”。1934年，陈寅恪（1890—1969）为《王静安先生遗书》所作《序》中总结王国维一生学术内容及治学方法主要为三方面：一为“取地下之实物与纸上之遗文互相释证”，二为“取异族之故书与吾国之旧籍互相补正”，三为“取外来之观念，与固有之材料相互参证”^②。而《宋元戏曲史》乃属其第三方面的研究。正如王国维《宋元戏曲史·序》所言：“元人之曲，为时既近，托体稍卑，故两朝史志与《四库》集部均不著于录；后世硕儒，皆鄙弃不复道。……世之为此学者自余始。”王国维毅然从事于历来被视为“小道”、“薄技”的戏曲研究，孳孳矻矻者数年，终成名著《宋元戏曲史》，从根本原因而言，乃是其“取外

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第117页。

② 陈寅恪：《金明馆丛稿二编》，三联书店2001年版，第247页。

来之观念,与固有之材料相互参证”的结果。

1894年,王国维十七岁时,甲午战争的惨败,对国人刺激甚深,人们从古书堆中惊醒,痛定思痛之后,转而开始认真学习西洋文化(所谓“西学”)。戊戌变法后,梁启超等人喊出“新文体”、“诗界革命”、“文界革命”等口号,这无疑为西洋文学观进入中国、冲破旧有的以诗文为正宗的雅文学观打开一道缺口。青年时期的王国维正在这一时期接受了西方哲学、文学的观念。在传统观念下,小说、戏剧则皆不足成“学”,但按照西洋的文学观,小说、戏剧皆为文学艺术中重要类别,所以王国维《红楼梦评论》(1906)以“小说”为研究对象、《宋元戏曲史》以“戏剧”为研究对象,都显然是西洋文学观的反映。《宋元戏曲史》中“外来观念之观念”的烙印犹不止于此。又如《宋元戏曲史》第十二章有云:“明以后传奇,无非喜剧,而元则有悲剧在其中。……其最有悲剧之性质者,则如关汉卿之《窦娥冤》,纪君祥之《赵氏孤儿》,剧中虽有恶人交构其间,而其赴汤蹈火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也。”^①王国维此处拿西洋的“悲剧”、“喜剧”比附中国的戏剧,显然是以此表示其对元剧的钟爱。他在本章中还说:“元剧实于新文体中自由使用新言语。在我国文学中,于《楚辞》、内典外,得此而三。然其源远在宋金二代,不过至元而大成。”^②此处所谓“新文体”、“新言语”也都可以说是“新”文学观——西洋文学观的反映。

王国维借用“外来之观念”研究中国戏剧,首开风气,功绩甚高。在《宋元戏曲史》之前,“戏剧”一直未被有意识地客体化,有主、客之别,成为客观的供人研究的对象,《中国古典戏曲论著集成》所收四十八种“论著”以及近代吴梅、王季烈等人的

① 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第99页。

② 同上,第102页。

所谓著作,大都以“实用”(传奇写作或演唱)为最高目的,并非是对研究对象的客观分析和归纳,所以与现代人所谓“论著”有很大不同^①。王国维《宋元戏曲史》则是将中国戏剧(主要是宋元戏剧)视为客观的研究对象加以理性研究,从而使《宋元戏曲史》富有浓厚的“现代学术”的色彩,在“现代”中国戏剧学中具有里程碑的意义,其根本原因正缘于这种“外来之观念”。

但直接借用“外来之观念”研究中国本土戏剧,也有负面的影响。对中国学术而言,“现代学术”毕竟不能等同于“西洋观念”。以西洋的戏剧观念来察考中国戏剧,不会是一无所见,但也很可能会造成对民族戏剧的隔膜、肢解。如悲剧、喜剧概念的引进。这里的关键问题,主要不应是中国戏剧是否有悲、喜剧的问题,我们应当深思的是:从悲剧、喜剧的解释框架出发,是否会有助于我们更好地理解民族戏剧?中、西戏剧或者中、西文化(中、西医或中、西画)之间是否可能存在一些普遍适用的“话语”?中国(民族)文化的现代性阐释是否必有赖于“外来之观念”?时至今日,我们自己的民族戏剧学尚未建立起来,最根本的原因是我们没有建立起属于民族戏剧自身的一套概念范畴,我们一直喜欢借用人家的概念范畴来构筑“现代”中国戏剧学,在这样的情形下,我们有希望成功么?在西学思维下,考察中国传统,乃属时风,也不仅限于戏剧一门。我们也毫无理由将此归罪于早已作古的王国维先生,这种弊病在王国维本人那里也并不是表现得很突出,但自《宋元戏曲史》以来,“人物形象”、“情节结构”、“矛盾冲突”等方面的分析,成为一般文学史、戏剧史解读戏剧文本的基本模式,由此造成的国人对民族戏剧的隔膜却足以引人深思的。

二、史学家之家法。就具体的研究方法而言,王国维在《宋

^① 笔者认为,这种“实用主义”也并不仅仅限于戏剧一门,诗、词、小说等文类也不能例外,今人把古人的言论(诗话或词话等)皆视为“论著”,称之为“学”(“诗学”或“词学”),可能都是有很大问题的。

元戏曲史》中实际主要采用的是史学家们熟用的考据法。考据法是以乾嘉学派为代表的中国传统学术最基本的研究方法,极简易,亦极科学。从王氏一生的治学取向看,明显地表现为由“外”转“内”,即由“西学”色彩浓厚,转至“西学”色彩渐淡而“中学”色彩渐浓,最终为纯正的“中学”。如果说王国维早期的《红楼梦评论》中“西学”色彩重于“中学”,而到王国维撰写《宋元戏曲史》时“中学”已明显占居上风。1913年1月,王国维致书缪荃孙云:

近为商务印书馆作《宋元戏曲史》,将近脱稿,……但四五年以来中研究所得,手所疏记心所储藏者,借此得编成一书,否则荏苒不能刻期告成。惟其中材料皆一手蒐集,说解亦皆自己所发明。将来仍拟改易书名,编定卷数,另行自刻也。^①

据此,王国维曾经打算改换《宋元戏曲史》书名的,至于拟改易的书名,后人不得而知。王氏友人、门人编辑《王静安先生遗书》时将之改题为《宋元戏曲考》或正符合王氏的本意。因为从《宋元戏曲史》全书的写作看,也基本上是蒐集材料、附以说解——这也正是考据型著作的一般范式。

在王国维之前,留意中国戏剧的文著也并不在少数,如《中国古典戏剧论著集成》即收各种文著48种,但多是曲话性质的漫录、随笔,绝无条例谨严、系统一贯者。在这样的情况下,戏剧作为一门学科永远没有可能建立起来。王国维则以极审慎、极客观的态度,率先将史学家的考据法施之于中国戏剧的研究,使中国戏剧作为不容置疑的“历史事实”呈现世人面前。从

^① 王国维:《致缪荃孙》,吴泽编《王国维全集·书信集》,中华书局1984年版,第33、34页。

《戏曲考原》到《唐宋大曲考》，再到《古剧脚色考》、《宋元戏曲史》等论著的相继问世，我们可以看到，王氏确实是以“扎硬寨，打死仗”的态势，步步为营，不断逼近目标的。陈寅恪先生说王国维的论著能“转移一时之风气，而示来者以规则”，洵属的言。20世纪中国戏剧历史研究方面成绩辉煌，我们不能忘怀王国维的示范之功！

在称颂王国维“史学家之家法”的同时，我们也不能不指出王氏以“历史研究”淹没、替代“文艺研究”、以“历史”模糊、割裂“文艺”的余弊。历史研究是文学艺术研究的前提和基础，对古代文学艺术的研究而言，历史研究自当是整个研究的重要组成部分，但即便如此，历史研究也仅仅是前提和基础而已，并没有真正进入对象本身。以《宋元戏曲史》为例，《宋元戏曲史》中关于元杂剧的研究成就最为突出，但这种成就主要是就其“历史研究”而言，内容上包括“元杂剧之渊源”、“元剧之时地”、“元剧之存亡”三章，在篇幅上占其全部元剧研究的四分之三；“文艺研究”则相对较弱，虽设有“元剧之结构”、“元剧之文章”两章，但篇幅仅占四分之一。

若仅从篇幅上论长短，自属皮相之谈。《宋元戏曲史》在使用“史学家之家法”时也有较深层面的问题。如王国维在统计现存元剧剧本时，断然将臧懋循《元曲选》编入的元末明初贾仲明等所作六种杂剧排除于“元剧”之外，从“历史研究”的角度看或者无可厚非，但从“文艺研究”的角度看则几乎没有意义，因为从结构体制方面看，贾仲明等所作杂剧与关、马之作显然为同类。王国维既然创造出一个“元杂剧”，在他的头脑中自然也有一个“明杂剧”，但明嘉靖前的“明杂剧”与嘉靖后的“明杂剧”从结构体制看，实际是大不相同的两类。作为历史时代标志的“元”、“明”，在这里并无助于我们理解作为“文艺”的“杂剧”，反而易于造成认识的混乱。又如《宋元戏曲史》对南戏时代的判定。梁启超在总结清代考据家的治学原则时曾经说到：“凡立

一义,必凭证据,无证据而以臆度者,在所必并摈。”又云:“选择证据,以古为尚”^①。王国维无疑也是据此原则考证南戏时代的,他也注意到祝允明《猥谈》、刘一清《钱唐遗事》等文献记载说南戏出于“南宋”,然而因“现存南戏,其最古者,大抵作于元明之间”,故而他最终将南戏时代置于“元杂剧”之后,这不免令人深为遗憾。对中国戏剧的研究而言,完全依赖“历史事实”(而不是立足于戏剧本身)是很容易做出迂阔而不切实际的判断的。最显著的例子如高则诚《琵琶记》,现存明刊《琵琶记》多达三十余种,而钱南扬等学者皆认为清康熙十三年(1674)陆貽典钞本最接近高则诚原貌,这是着眼于南戏艺术体制而作出的判断,而不是仅仅从“历史事实”或历史年代出发。王国维以后,各种“戏曲史”、“剧种史”等“史”著大兴,代替、乃至排斥了对中国戏剧本身的研究,将这种局面的造成完全归罪于王国维是不适宜的,但《宋元戏曲史》本身存在的问题却是不容忽略的。

三、文学家之眼光。青年时期的王国维,与其谓之学者,不如谓之诗人、哲人更当。王氏先天的禀赋既有后来他在经史研究领域表现出来的敏锐判断和缜密思维,也有他在诗词写作以及《人间词话》(1908)中所表现出的敏感心灵、丰富情绪。《宋元戏曲史》虽然主要表现了他作为一位史家、学者的冷峻和客观,同时也反映了他作为一位文学家的眼光和立场。王国维欣赏元剧,主要乃因“元剧自文章上言之,尤足以当一代之文学”。他对元剧“文章”的推重,使得自郑振铎《插图本中国文学史》(1932)以来,一般中国文学史著作“元代文学”部分元剧的分量远重于诗、文、词。1925年,当日人青木正儿以后学者身份拜谒王国维,表示愿承其余绪专攻明清戏曲时,王国维冷漠地说:

^① 梁启超:《清代学术概论》,上海古籍出版社1998年版,第47页。

“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也。”^①这说明，王国维之所以将他的中国戏剧史的撰写终止于元代而不及明清，也主要是从“文学”着眼的。又论及元曲四大家云：“元代曲家，自明以来，称关、马、郑、白。然以其年代及造诣论之，宁称关、白、马、郑为妥也。关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。白仁甫、马东篱，高华雄浑，情深文明。郑德辉清丽芊绵，自成馨逸。均不失第一流，其余曲家，均在四家范围之内。”^②明清以来，诸家对关汉卿的评价不一，王骥德甚至将关汉卿排除在四大家之外，王国维力主关为“元人第一”，并重新排定四大家座次，这充分显示了他作为文学家的独到眼光。

但“戏剧”研究毕竟不同于“词曲”赏鉴，元曲杂剧（或中国戏剧）毕竟不只是案头赏读的“词曲文学”，而是登诸场上的“戏剧艺术”。王国维也并非不知他的研究对象乃是场上艺术——“必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^③但以他的出身经历，对场上的戏剧他始终是隔膜的，他也只能便利地从他的角度——案头的文献工夫——来理解、研究中国戏剧，这样，他的“文学家之眼光”便不能不是有缺憾的。如《宋元戏曲史》废而不谈的明清戏剧，特别是从明万历到清康熙近百年间的戏剧，单从“文学”的角度看，以关、白、马、郑之曲与汤若士、“南洪北孔”之文相较，孰高孰下或不易有定讞；但若从“戏剧”的角度看，明万历至清康熙这一阶段的戏剧无疑代表了中国戏剧所能达到的最高文化水准，绝非元曲杂剧可以比拟！

20世纪30年代，当王国维《宋元戏曲史》正积极地发挥其影响力的时候，戏剧研究界也正兴起一种反动的力量。这一阶段，齐如山（1877—1962）《脸谱之研究》（1932）、周贻白（1900—

① 青木正儿：《中国近世戏曲史·序》（王古鲁译），商务印书馆1936年版。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第104、105页。

③ 同上，第32页。

1977)《中国戏剧史略》(1936)、《中国剧场史》(1936)、徐慕云(1900—1974)《中国戏剧史》(1938)等论著相继问世,其研究途径与方法与王国维显系不同。齐如山、徐慕云本是“戏迷”出身,所以他们的戏剧研究在案头之外、同时着眼于场上,是出诸自然,而周贻白先生则出于相当清醒的认识:

盖戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功。不比其他文体,仅供案头欣赏而已足。是则场上重于案头,不言可喻。设徒根据剧本以辨源流,终属偏颇。往者,予曾以不多篇幅,著《中国戏剧史略》一书。因感于场上情形,所叙过简,复另撰《中国剧场史》一种,借资补救。两书虽能并行,然已离案头与场上为二。昧厥初心,不无耿耿,当时即萌改编之念,而苦无余晷,抗战军兴,潜居多暇,乃以年余之力,从事撰作。^①

周贻白先生的戏剧研究,案头、场上兼重,特别是对剧场沿革、戏班组织、舞台布置等方面给予较多关注,这一思路对后来戏剧史的撰写影响甚大。反观20世纪的学术史,后来人对王国维的挑战、超越可以说主要表现为三方面:一是在王国维开辟的疆域内作精深研究,其代表可推钱南扬先生,其《戏文概论》(1981)等南戏研究论著在学术高度上远过王国维;二是重新开拓疆域,其代表可推任半塘先生,其煌煌巨著《唐戏弄》(1956)正是要把中国戏剧的研究领域拓展至隋唐、乃至汉魏;三是重新选择研究立场,其代表当推周贻白先生,而周先生所代表的一路显然最具挑战性,对戏剧研究的推进力也最大。

学术的进步,主要体现为正面的知识总量的增长。对于前人著述,后来人只有责任去理解、去继承,并以前人曾经达到的

^① 周贻白:《中国戏剧史长编·自序》,人民文学出版社1960年版。

学术高度为起点,力求攀登到一种新的高度,却没有权力把后来人登攀过程中的“失足”或“迷途”强加于前人头上。《宋元戏曲史》为中国戏剧学这门学科的第一部著作,筚路蓝缕,我们更没有理由加以苟责。本文之所以对《宋元戏曲史》“负面”的意义有较多的说解,主要是因为我们过去对其“正面”的意义似乎强调得太多了。作为一位后来人,作者对《宋元戏曲史》这部学术经典的解读,初衷在求学术的进步,岂敢借菲薄前人以自高,后生小子终生之所成就又岂能及静安先生之万一!